

CICLO DE MIÉRCOLES

CREACIÓN Y APOCALIPSIS

diciembre 2010



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

CREACIÓN Y APOCALIPSIS

diciembre 2010

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: Creación y Apocalipsis, diciembre 2010 [introducción y notas de Stefano Russomanno]. - Madrid: Fundación Juan March, 2010. 80 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; diciembre 2010)

Programas de los conciertos: [I] "Obras voz y piano de G. Fauré, C. Debussy, J. Brahms y G. Mahler", por Elena Gragera, mezzosoprano, y Antón Cardó, piano; [II] "Obras de J. Brahms y O. Messiaen", por Leticia Moreno, violín; Adolfo Gutiérrez Arenas, violonchelo; Sacha Rattle, clarinete; y Zeynep Özsuca, piano; [y III] "Obras para piano de F. Liszt", por Miriam Gómez-Morán, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 1, 15 y 22 de diciembre 2010.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Canciones (Mezzosoprano) con piano - Programas de mano-S. XIX y S. XX.- 2. Ciclos de canciones - Programas de mano-S. XIX y S. XX.- 3. Cuartetos (Piano, clarinete, violín, violonchelo) - Programas de mano-S. XX.- 4. Tríos de piano - Programas de mano-S. XIX.- 5. Música para piano - Programas de mano-S. XIX.- 6. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Stefano Russomanno

© Carmen Torreblanca, José Armenta Vergne y Luis Gago
(traducción de poemas)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 5 Introducción
-
- 14 Miércoles, 1 de diciembre - Primer concierto
 Elena Gragera, mezzosoprano, y **Antón Cardó**, piano
 G. FAURÉ: La chanson d'Ève
 C. DEBUSSY: Trois poèmes de Stéphane Mallarmé
 J. BRAHMS: Vier ernste Gesänge
 G. MAHLER: Fünf Lieder nach Gedichten von Friedrich Rückert
- 54 Miércoles, 15 de diciembre - Segundo concierto
 Leticia Muñoz Moreno, violín; **Adolfo Gutiérrez Arenas**,
 violonchelo; **Sacha Rattle**, clarinete; y **Zeynep Özsuca**, piano
 J. BRAHMS: Trío para clarinete, violonchelo y piano en La menor Op. 114
 Sonata nº 1 para violín y piano en Sol mayor Op. 78
 O. MESSIAEN: Quatuor pour la fin du temps
- 68 Miércoles, 22 de diciembre - Tercer concierto
 Miriam Gómez-Morán, piano
 F. LISZT: Trois odes funèbres; Mephisto Walz nº 4, S696;
 Balada nº 2 en Si menor, S171; y Après une lecture de
 Dante-Fantasia quasi Sonata, S161

Introducción y notas de **Stefano Russomanno**

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE

Este ciclo de tres conciertos ilustra el modo en que la música –de una forma sutil y abstracta como pocas otras artes pueden lograr– ha sido empleada para recrear o evocar la Creación y el Apocalipsis. Momentos estos que deben entenderse no solo como el comienzo y el fin de la Historia, sino también metafóricamente como el nacimiento y la muerte del ser humano y las angustias vitales que esta última puede generar.

Parece lógico pensar que el compositor que aspirara a recrear unos episodios de semejante trascendencia, optara por utilizar una masa orquestal y vocal de grandes dimensiones. El oratorio *La Creación* de Joseph Haydn o el ballet *La creación del mundo* de Darius Milhaud son algunos de los ejemplos más conocidos. Aunque los formatos habituales en la música de cámara pudieran parecer poco apropiados para emular sentimientos de tal envergadura, los programas de este ciclo presentan casos igualmente emblemáticos que remiten a la Creación o el Apocalipsis. Así ocurre respectivamente con los ciclos de canciones *La chanson d'Ève* de Gabriel Fauré y *Vier ernste Gesänge* de Johannes Brahms, o con el *Quatuor pour la fin du temps* de Olivier Messiaen, compuesto en trágicas circunstancias de cautiverio en un campo de concentración. Pero pocos compositores han sabido evocar mundos tan distintos como hiciera Franz Liszt, representado en este ciclo con un concierto monográfico, a través de su música para piano a solo, desde una escena dantesca en su *Fantasia quasi Sonata* hasta los infernales *Valses Mephisto*.

INTRODUCCIÓN

1. Se cuenta en la mitología egipcia que el dios Thot creó el mundo chocando las manos siete veces y rompiendo a reír siete veces:

Cada risa hizo nacer seres y fenómenos nuevos. La tierra, oyendo ese sonido, gritó a su vez, se agachó y las aguas se dividieron en tres masas. Nacieron el destino, la justicia y el alma. Esta última, viendo la luz del día, se rió, luego lloró, y entonces el dios silbó, se inclinó hacia la tierra y creó la serpiente Pitón. Al ver al dragón, se asombró. Chasqueó los labios y con el chasquido apareció un hombre armado. Al ver esto, se asombró de nuevo como si estuviese frente a un ser más poderoso que él y, bajando la mirada al suelo, pronunció las tres notas musicales I A O. Del eco de aquellos sonidos nació el dios que es señor de todo.

Palmas, risas, llantos, chasquidos, silbidos y, finalmente, notas musicales. La cosmogonía egipcia parece un inventario de sonidos. No es un caso aislado, sino todo lo contrario. En la mayor parte de las cosmogonías antiguas, el sonido tiene un papel fundamental en la creación del mundo. Los Upanishads, los libros sagrados del hinduismo, relatan que el mundo fue generado por la sílaba OM; los Yukun de África afirman que el mundo fue creado con una castañeta; los Masai de Kenia atribuyen el origen del mundo al sonido de una palabra divina; el dios creador de los Kamba africanos se llama Mulungu, que significa flauta. Marius Schneider, infatigable investigador de los mitos musicales de la creación, afirma en su libro *La música primitiva*:

Siempre que la génesis del mundo es descrita con suficiente precisión, un elemento acústico interviene en el momento decisivo de la acción. En el instante en que un dios manifiesta la voluntad de dar vida a sí mismo o a otro dios, de hacer aparecer el cielo y la tierra o el hombre, emite un sonido. Espira, suspira, habla, canta, grita, tose, expectora, solloza, vomita, truena, o toca un instrumento musical. En otros ca-

sos se sirve de un objeto material que simboliza la voz creadora. La fuente de la que emana el mundo siempre es una fuente sonora¹.

Pero, ¿cómo esta matriz sonora se encarna luego en la realidad que se manifiesta ante nosotros? Porque ese sonido único empieza en su interior a diferenciarse, y deriva en una multiplicidad de ritmos y melodías que corresponden a la variedad del mundo fenoménico. No importa si se trata de hombre, animal, planta, piedra o río: todo posee en su origen una naturaleza sonora que gradualmente cristaliza, adquiere peso y consistencia hasta convertirse en materia. Y cada ser sigue llevando en su interior, oculto e imperceptible, ese genoma sonoro, esa “canción originaria” que lo distingue de los demás. Quienes nunca han perdido su naturaleza sonora son los dioses. Por ello, la música es el alimento divino por excelencia y, como tal, es un ingrediente esencial de todo ritual y de toda liturgia.

6

Música y creación tiene una estrecha vinculación también en el pensamiento occidental, principalmente a través del pitagorismo. Para Pitágoras (560-480 a. C.), el número era la sustancia de todas las cosas, el principio subyacente gracias al cual el universo se constituía en una unidad armoniosa, ordenada y orgánica. Al descubrir que las relaciones entre sonidos se definían por medio de proporciones matemáticas, llegó a la conclusión de que existía una afinidad sustancial entre las leyes que rigen la música y las que rigen el cosmos. “Todo lo que acontece en el cielo y en la tierra está sometido a leyes musicales”, escribirá siglos más tarde Cassiodoro. Coincidencias sorprendentes no faltaban: las siete notas de la escala musical, por ejemplo, se correspondían en número a los cuerpos celestes “móviles” de la astronomía antigua: el Sol, la Luna, Mercurio, Venus, Martes, Júpiter y Saturno.

2. Pero el tema de la Creación despierta también en los músicos el reto de representar por medio de los sonidos el momento en que todo empezó: el universo, la Tierra, la vida, el

1. Marius Schneider, *La música primitiva*, Milán, Adelphi, 1992, p. 13.

primer hombre... Los compositores barrocos son de los primeros en aceptar el desafío, con un virtuosismo imaginativo que antes se creía al alcance sólo de la literatura y la pintura. Un lugar destacado en este peculiar apartado le corresponde al francés Jean-Féry Rebel, autor en 1737 de la suite orquestal *Les éléments*. La pieza sin duda más interesante es la primera: “El caos”, original traducción sonora del proceso a través del cual la materia pasa de una primordial condición caótica a un orden armonioso. Aunque las representaciones musicales de la Creación suelen apoyarse básicamente en el relato bíblico, en el cuadro que Rebel nos ofrece destaca la ausencia de la divinidad. La materia parece actuar por su propio impulso, según un enfoque más bien científico. Casi como una profética anticipación del Big Bang suena el célebre primer acorde, donde están presentes todas las notas de la escala de Re mayor: una superposición atrevida y poderosamente cacofónica, en la que sin embargo están contenidos en potencia todos los futuros desarrollos. Poco a poco el orden intenta imponerse: esbozos de una melodía, acordes todavía inestables (novenas de dominante) buscan resolver y conquistar la estabilidad del acorde consonante. Muy hábil es sobre todo la gradualidad con la que el músico realiza este proceso, cuya culminación coincide por supuesto con la afirmación de las leyes de la tonalidad.

Otro sugestivo cuadro de la Creación lo encontramos en la *Oda para el día de Santa Cecilia* de Haendel (1739). En el arioso inicial, entonado por el tenor, el compositor intenta plasmar las imágenes sugeridas por el texto de Dryden:

A través de la Armonía, a través de la celestial Armonía,
 tuvo origen el cosmos.
 Cuando la Naturaleza yacía
 bajo un cúmulo de átomos estridentes,
 incapaz de levantar la cabeza,
 se oyó desde lo alto la voz melodiosa del Creador:
 “¡Despierta! Tú más que muerta”.
 Entonces el frío y el calor, lo húmedo y lo seco,
 ocuparon su lugar,
 obedeciendo al poder de la música.

Dryden hace referencia aquí al concepto tradicional de “armonía de las esferas”, especificando que “la Creación recorre la gama entera de los sonidos” y que en ella el hombre representa el diapasón. Por su parte, las cuerdas de la orquesta encuentran en la fórmula del arpeggio la manera de expresar una materia aún desprovista de forma concreta. Esta nebulosa sonora es interrumpida por unos firmes acordes sobre la palabra “¡Despierta!”, tras la cual empiezan a brotar figuras melódicas enérgicas de corto aliento, que van haciéndose cada vez más amplias.

Sin duda, la “Creación” musical más emblemática se la debemos a Haydn y a su homónimo oratorio (1798). Nada más empezar el oratorio, nos encontramos con la representación del caos primigenio. Abierto por un contundente unísono de todos los instrumentos sobre la nota Do, el discurso musical evoluciona a partir de breves figuras de los violines que van desplegándose gradualmente entre colisiones abruptas, en un contexto de inestabilidad armónica que con el paso de los minutos, alcanza firmeza y equilibrio de forma progresiva. Tras un brumoso e incierto inicio en Do menor, otro elemento de fuerte sugestión es el inesperado sobresalto que produce la explosión en *fortissimo* del acorde de Do mayor cuando el coro llega a las palabras “Es werde Licht, und es ward Licht” (“Haya luz, y hubo luz”): un sobrecogedor y repentino estallido luminoso que nos confirma, una vez más, a Haydn como incomparable maestro en el manejo de las “sorpresas”. Si para Haydn la Creación es un proceso de depuración que del cromatismo iba hacia el diatonismo, para Wagner coincide con la fluctuación y la progresiva ocupación del espacio sonoro por parte de un organismo que eclosiona a partir de un primigenio *Urton*. El *Oro del Rin* empieza con una simple nota, un Mi bemol en el extremo registro grave, y poco a poco se desarrolla de manera orgánica utilizando como esqueleto el acorde perfecto de Mi bemol. Parece una anticipación de los procedimientos utilizados por el espectralismo en los años setenta del siglo pasado, sólo que Wagner se limita a aplicarlo a los cinco primeros armónicos del sonido, es decir, los intervalos de octava, quinta y tercera mayor. Un compo-

sitor contemporáneo, Salvatore Sciarrino, nos ha dejado un sugestivo comentario de este pasaje:

Wagner parte de un oscuro e indistinto emerger, de un nacimiento mítico. Un surgir, más que un manar del agua. Un sonido, el más bajo, dura en principio todo el Prólogo y actúa como horizonte o fondo de nuestra percepción. En cierto sentido, el flujo está moviéndose dentro de este sonido, y nosotros viajamos dentro de él. La dimensión espacial de la música se vuelve aquí incontenible. La música permanece inmóvil aunque realiza un recorrido desde duraciones muy largas hasta las más breves, es decir, de poca animación a mucha².

A la cosmogonía pagana se acoge también Darius Milhaud. Pero, en lugar del mito germánico, su ballet *La création du monde* (1923) apela a los colores “africanos” del jazz, que el músico había tenido ocasión de estudiar de primera mano en las calles de Harlem. La influencia del jazz es patente ya en la elección de la plantilla, donde los vientos predominan sobre las cuerdas, y las percusiones tienen una participación muy pronunciada. Un amplio y melancólico solo del saxofón preludia al estallido del caos, aquí representado irónicamente por un episodio a cargo de contrabajo, trombón, saxofón y trompeta, que conjuga modos y sonoridades jazzísticas con el empleo del contrapunto occidental. Después, un lírico “Nacimiento de la flora y la fauna” da paso a la creación del hombre y la mujer, sobre un ritmo de *cakewalk* no exento de asperezas stravinskianas, y al apogeo de una “danza del deseo”.

3. Si a la hora de representar musicalmente la Creación, la Biblia ha proporcionado –a través del relato del Génesis– una base común a muchos compositores, lo mismo puede decirse en el caso del Apocalipsis. Pero con una variante muy significativa. El texto de San Juan, en su visionario despliegue imaginativo, brinda a los músicos un importante conjunto de referencias sonoras:

2. Salvatore Sciarrino, *Le figure della musica*, Milán, Ricordi, 1998, pp. 32 y 35.

Cuando el Cordero abrió el séptimo sello, se hizo silencio en el cielo, como una media hora... Vi entonces a los siete ángeles que están en pie delante de Dios; les fueron entregadas siete trompetas. Otro ángel vino y se puso junto al altar con un badil de oro. [...] El ángel tomó el badil y lo llenó con brasas del altar y las arrojó sobre la tierra. Entonces hubo fragor de truenos, relámpagos y temblor de tierra. Los siete ángeles de las siete trompetas se dispusieron a tocar. (8:1-3, 5-6)

Aun así, el tema del Apocalipsis despierta en los compositores barrocos un interés inferior al de la Creación. Una de sus escasas zonas de cultivo es el oratorio italiano, especialmente en las regiones del sur del país. Los archivos musicales de los Padres Filipinos de Nápoles conservan, por ejemplo, el manuscrito de un oratorio de Giuseppe Cavallo, *Il giudizio universale*, fechado en 1681. Un caso peculiar es el de la Cantata *Nun ist das Heil und die Kraft BWV 50* de Johann Sebastian Bach. El coro introductivo, el único que ha llegado hasta nosotros, se basa en un pasaje del *Apocalipsis* (12:10) referido a la lucha entre el arcángel Miguel y la Serpiente: “Ahora ya ha llegado la salvación, el poder y el reinado de nuestro Dios y la potestad de su Cristo, porque ha sido arrojado el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba día y noche delante de nuestro Dios”. El episodio, una imponente fuga para doble coro, ha sido una mina inagotable para los estudiosos de la numerología bachiana. He aquí tan sólo algunos de sus resultados. La duración de cada entrada del sujeto es de siete compases, una posible referencia a la imagen de la serpiente “con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas” (12:3). La duración de la pieza es de 136 compases, cuya suma ($1 + 3 + 6$) es diez (los cuernos de la serpiente), mientras que el número total de notas es 6138, cuyo producto ($6 \times 1 \times 3 \times 8$) da como resultado 144 (“Y oí el número de los marcados con el sello: ciento cuarenta y cuatro mil sellados, de todas las tribus de los hijos de Israel”, *Apocalipsis* 7:4).

Por lo general, más que gozar de un tratamiento propio y autónomamente desarrollado del texto bíblico, el tema apocalíptico acostumbra integrarse en el réquiem, donde encuen-

tra un nicho privilegiado en la sección del *Dies irae*: una tendencia, esta, destinada a prolongarse a lo largo del clasicismo y el romanticismo. Al romanticismo, y a Wagner en concreto, le debemos sin embargo la que quizá sea la más “apocalíptica” de todas las óperas, *El ocaso de los dioses*, con la destrucción final del Walhalla. En las postrimerías del siglo XIX, un sentimiento de catástrofe –ora estruendoso, ora callado– impregna la música de Gustav Mahler. La agonía individual se torna universal, reflejo de la crisis de una época y de toda una civilización. Pocos años más tarde, esa misma conciencia encontrará plena expresión en las páginas del filósofo Oswald Spengler (*La decadencia de Occidente*, 1918-22) y el escritor Karl Kraus (*Los últimos días de la humanidad*, 1922).

Ya en el siglo XX, el *Apocalipsis* de San Juan sirve como fuente de inspiración para el poema sinfónico *Del Apocalipsis*. Escrita en 1912 por Anatole Liadov, la obra se contagia del visionario misticismo sonoro de Scriabin, y termina de manera sugestiva con un sordo redoble de timbal. Una traducción sonora especialmente amplia y suntuosa es la que ofrece Jean Françaix en su “oratorio fantástico” *L'Apocalypse selon Saint-Jean* (1939-1941), donde el conjunto orquestal está dividido en dos grupos: una orquesta “celestial”, situada en el proscenio, y otra “infernál”, situada en el foso. El texto bíblico inspira también a Olivier Messiaen para escribir el *Quatuor pour la fin du temps*, una de las piezas “apocalípticas” más originales y atípicas de la Historia de la música. Atípica tanto por su plantilla como por el tratamiento de la materia y las circunstancias en las que el compositor escribió la partitura: un campo de prisioneros durante la Segunda Guerra Mundial. Curiosamente, Messiaen y Liadov se inspiraron en el mismo pasaje del Apocalipsis, el comienzo del capítulo 10.

La gran novedad del siglo XX consiste en haber creado nuevos horizontes apocalípticos. Ya no se trata de convocar las almas de los muertos para decretar el juicio final. No, la amenaza es mucho más cercana, y directamente vinculada con las formas de destrucción masiva brindadas por el progreso tecnológico. Después de dos guerras mundiales, el Apocalipsis se presenta

bajo la doble forma del campo de concentración (con cámara de gas y horno crematorio anexo) y de la bomba atómica. Es posiblemente en estos dos ámbitos donde la música apocalíptica de los últimos sesenta años ha echado raíces más profundas. ¿Cómo no pensar de inmediato en el *Treno por las víctimas de Hiroshima* de Krzysztof Penderecki? Escrita en 1960 para cincuenta y dos instrumentos de cuerda, la obra crea a través de técnicas no convencionales (*clusters*, *glissandi*...) unas texturas sonoras próximas a la música electroacústica y dotadas de gran fuerza dramática. Años más tarde, se descubrió que el nombre original de la pieza era 8'37" y nada tenía que ver con el bombardeo de Hiroshima, por lo que el compositor polaco fue acusado de cierto oportunismo en la elección del título definitivo. Aun así, es difícil resistirse a la tentación de percibir en las convulsas compresiones y explosiones de las texturas orquestales de este *Treno* el eco de una hecatombe, el grito petrificado de millones de víctimas. Nacido en Hiroshima diez años después del estallido atómico, Toshio Hosokawa vive el acontecimiento a través del relato de sus familiares. Por eso, en *Voiceless voice in Hiroshima* (1989/2001) no prima el estruendo, sino el silencio que sigue a la destrucción. Si en medio de la barbarie el católico Messiaen imaginaba oír las trompetas del Juicio final, Hosokawa percibe el canto inmaterial de una voz sin voz.

Siempre sensible a los grandes dramas de la Historia, Penderecki tampoco olvida a las víctimas de Auschwitz y les dedica su pieza *Dies irae*, de 1967. Dividida en tres secciones ("Lamentatio", "Apocalypsis", "Apotheosis"), se caracteriza por unos efectivos más abultados que los del *Treno* (tres solistas vocales, coro y orquesta) pero las herramientas sonoras –los choques de masas, los silencios inquietantes, el lamento plúmbeo– son similares. A pesar de lo sugerido por el título, Penderecki no pone música a la homónima sección del réquiem, sino que utiliza un amplio ramillete de textos: citas bíblicas (salmos, *Apocalipsis*, *Primera carta a los Corintios*), tragedia griega (*Las Euménides* de Esquilo) y poemas de autores contemporáneos (Aragon, Valéry o Różewicz). La reflexión sobre el Holocausto es también central en *Ricorda cosa ti*

hanno fatto in Auschwitz (1966) de Luigi Nono. El compositor entremezcla las voces de una soprano y de un coro de niños con materiales grabados, creando una obra claustrofóbica y dramática, pero también atravesada por un lirismo sutil y suspendido, a punto de desintegrarse y reducirse a pura sombra en la parte central de la pieza. El Apocalipsis, cualquiera que sea su forma, parece llevar emparejado el rastro de un canto, una música. “Todo final, todo cumplimiento –escribía María Zambrano– se anuncia por una música. Es el principio y el fin”.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Marius Schneider, *La musica primitiva*, Milán, Adelphi, 1992 (edición original en 1960).
- Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 1998 (edición original en 1946).
- Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007 (edición original en 1918-22).
- Ramón Andrés, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acantilado, 2008.
- Alex Ross, *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral, 2009.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 1 de diciembre de 2010. 19,30 horas

I

Gabriel Fauré (1845-1924)

La chanson d'Ève Op. 95

Paradis

Prima verba

Roses ardentes

Comme Dieu rayonne

L'aube blanche

Eau vivante

Veilles-tu, ma senteur de soleil

Dans un parfum de roses blanches

Crépuscule

O mort, poussière d'étoiles

Claude Debussy (1862-1918)

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé

Soupir

Placet futile

Éventail

II

Johannes Brahms (1833-1897)

Vier ernste Gesänge Op. 121

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh

Ich wandte mich und sahe an alle

O Tod, wie bitter bist Du

Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete

Gustav Mahler (1860-1911)

Fünf Lieder nach Gedichten von Friedrich Rückert

Ich atmet' einen linden Duft!

Liebst du um Schönheit?

Blicke mir nicht in die Lieder!

Ich bin der Welt abhanden gekommen

Um Mitternacht

15

Elena Gragera, *mezzosoprano*

Antón Cardó, *piano*

En 1909 se creaba la Société musicale indépendante (SMI), cuyo objetivo era dar voz a aquellos sectores de la creación musical francesa alejados de las posturas académicas de la Schola Cantorum. A partir de esta fecha, la SMI dio un impulso decisivo a la difusión de las estéticas más avanzadas, promoviendo los estrenos de algunas obras maestras de Ravel (*Ma mère l'oye*, *Valses nobles y sentimentales*, *Tombeau de Couperin*, *Trío con piano*), Debussy (una selección de los preludios), Koechlin (*Sonata para violín*) y Roussel (*Serenata*), entre otros. Gabriel Fauré aceptó el cargo de director de la nueva institución y, para el concierto inaugural de las actividades (20 de abril de 1910, en la Salle Gaveau de París), ofreció el estreno de su obra más reciente: ***La chanson d'Ève Op. 95***.

Empezado en junio de 1906 y compuesto paralelamente a la ópera *Penélope*, *La chanson d'Ève* es un ciclo de diez canciones sobre poemas del belga Charles van Lerberghe, cuyo simbolismo entremezcla sensualidad y misticismo, religiosidad y paganismo. La fluidez de los versos y el preciosismo de las imágenes poéticas encontraban un perfecto complemento en la música de Fauré, que no en vano acudió de nuevo a la obra de van Lerberghe para su siguiente ciclo de canciones: *Le jardin clos* (1914). Tal como había hecho en las *Cinq mélodies Op. 58* y en la *Bonne chanson*, concibe el ciclo como un todo orgánico tanto en el aspecto argumental como musical. El elemento narrativo está casi enteramente concentrado en la primera canción, *Paradis*, de notable e inusual extensión. El día después de la creación, Dios encarga a una solitaria Eva que se pasee por el Edén y otorgue un nombre a cada cosa. En las siguientes canciones, el canto de la mujer se erige en creación y contemplación de las maravillas de la naturaleza: las rosas, los frutos, las fuentes, el alba, el agua, la noche... una exploración cuya plenitud conduce al descubrimiento inevitable de la muerte, a la que Eva se entrega con voluptuosidad.

En el aspecto musical, la unidad del ciclo se basa en dos motivos. El primero, en valores largos y de diseño ascendente, está expuesto por el piano en los compases iniciales. Fauré ya había utilizado el mismo tema en una obra anterior, *La muerte*

de *Melisenda*, perteneciente a la música incidental que había escrito para el *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. El segundo motivo, más cromático y con un perfil más flexible, aparece de nuevo al piano después de las palabras “un jardin bleu s'épanouit”.

Como escribe Jean-Michel Nectoux, “*La chanson d'Ève* es posiblemente la obra extrema de Fauré, aquella en donde empuja más lejos su búsqueda en el dominio melódico”.¹ Prevalece, a lo largo del ciclo, un tono de sobriedad: una línea melódica de tibios e hieráticos acentos se apoya en un acompañamiento pianístico basado en líneas escuetas y polifónicamente organizadas. El resultado expresivo es de una sensualidad distanciada y ensimismada, enmarcada en escenarios pausados. Como el que desprende el modalismo de la segunda canción, *Prima verba*. Su encanto elusivo y secreto puede servir para explicar la escasa popularidad experimentada por este ciclo incluso con respecto a otras obras vocales del mismo Fauré.

17

Una inquietud, un latir más acusado asoma en *Roses ardentes* (nº 3), *Eau vivante* (nº 6) y *Veilles-tu, ma senteur de soleil* (nº 7). *Comme Dieu rayonne* (nº 4), *L'aube blanche* (nº 5) y *Dans un parfum de roses blanches* (nº 8), que son cuadros naturalistas contruidos a través de gradaciones pálidas y dinámicas suaves, basadas en el rechazo a los colores encendidos y en el apasionamiento acalorado. *Crépuscule* (nº 9) y *O mort, poussière d'étoiles* (nº 10) representan el punto más alto de la inspiración del compositor. En la primera, la sobriedad de la expresión es directamente proporcional a la intensidad; la segunda es un retrato de la muerte, desarrollado sobre un acompañamiento plácido, donde la voz plasma uno de los mensajes más pesimistas de Fauré, aunque siempre realizado con la característica –y aristocrática– elegancia del autor.

Incalculable es la influencia de Stéphane Mallarmé (1842-1898) sobre la cultura francesa de entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Su deseo de una poética nueva, capaz de representar “no la cosa, sino el efecto que esta produce” des-

1. Jean-Michel Nectoux, *Fauré*. París, Seuil, 1995, p. 169.

embocó gradualmente en la creación de la poesía simbolista, donde la realidad es símbolo y puente tendido hacia un absoluto situado más allá de ella. En esa búsqueda, Mallarmé sometió a radical revisión todos los medios de la expresión poética, incluida la tipografía. Esta tensión entre lo dicho y lo no-dicho, entre lo expresable y lo inexpressable, otorga un valor primordial a elementos impalpables como la disposición de las palabras en la página o el valor del silencio, expresado por los espacios blancos que rodean la palabra escrita.

Verdadero *maître à penser* de su época, sus ideas trascendían el ámbito poético y proyectaban una poderosa sugestión sobre todo el espectro de la creación artística. Uno de los focos de irradiación de su mensaje eran los martes literarios que Mallarmé organizaba en su casa de rue de Rome. A pesar del calificativo de “literarias”, la literatura no era el argumento exclusivo de las reuniones, y en ellas participaban también intelectuales, pintores y músicos. Debussy era frecuentador habitual de estos martes, en donde conoció, entre otros, a Verlaine. Entre Debussy y Mallarmé se estableció un clima de profunda amistad. Juntos asistieron en 1893 al estreno parisino de la *Valquiria* de Wagner y a la primera representación del *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck en el Théâtre des Bouffes-Parisiens. Esta afinidad electiva repercutió en la decisión del compositor de poner música al poema *La siesta de un fauno*. Tras presenciar poco antes del estreno oficial una versión pianística del *Preludio a la siesta de un fauno*, Mallarmé afirmó que “la música prolonga la emoción de mi poema y evoca su paisaje mucho más vivamente que cualquier color”.

Compuestos en 1913, los *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* son la última obra escrita por Debussy en el ámbito de la melodía para voz y piano, un género al que el músico había consagrado los mayores esfuerzos durante su primera etapa creadora. El proyecto tuvo un arranque dificultoso debido a la oposición de los herederos del poeta. Éstos dieron su brazo a torcer solo después de la mediación de Ravel, a

quien ya habían cedido los derechos exclusivos para adaptar los poemas *Soupir* y *Placet futile*, también escogidos por Debussy. La elección de los textos por parte de Debussy delata una cierta propensión por lo evanescente, lo incorpóreo, lo ingrátido. Así lo avala también el arranque de la canción *Soupir*, en donde los dos intérpretes se presentan por separado. El piano, con unas frases delicadas de perfil ascendente, cede el paso a la soprano, cuyo canto se mueve primero sin ningún apoyo instrumental y luego es sostenido por mínimas intervenciones del acompañante.

La descripción de un rostro de mujer despierta en Mallarmé las más diversas metáforas. Una de ellas, el “jardin mélancolique”, enciende la imaginación de Debussy y da vida a una de esas evocaciones llenas de misterio tan frecuentes en la obra de Debussy, eco de los no menos misteriosos jardines de *Reflets dans l'eau* o *La terrasse des audiences du clair de lune*. A partir de “Vers l'azur attendri” el discurso se anima, las armonías se hacen más corpulentas, visión mediterránea no desprovista de languidez. Y en “sur l'eau morte”, el estancamiento de una figuración ostinata y murmurante.

Placet futile es una evocación de los ambientes del siglo XVIII como ya lo había sido la *Suite bergamasque* para piano. Si en aquella ocasión había prevalecido la entonación melancólica de Watteau, aquí prima la ligereza rococó y la fresca sensualidad de Fragonard. El epígrafe que Ravel había elegido para sus *Valses románticos y sentimentales*, “El delicioso placer de una ocupación inútil”, podría también describir el espíritu de este soneto “al estilo Luis XV” (según el propio Mallarmé), donde la descripción de la cabellera de una dama se carga de un erotismo leve y frívolo. Debussy opta por un “movimiento de minueto lento” y una escritura pianística que, en su transparente filigrana, pretende evocar el estilo de Rameau y Couperin. Tanto los trinos sobre el verso “M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail” como los arpeggios y ligeros arpeggios conclusivos sobre la palabra “sourires” reincide en la volubilidad rococó de la pieza.

En las mismas coordenadas se inscribe *Éventail*, cuya rítmica caprichosa y volátil evoca la del ballet *Jeux*, terminado el año anterior. El abanico del título no es sino el ala de un pájaro, y Debussy emplea con especial esmero las texturas agudas del piano, en una escritura animada y nerviosa. El carácter jocoso contrasta con el clima a menudo melancólico de la última producción del compositor. Apoyaturas, grupetos y trémolos encrespan la superficie de una pieza en la que no faltan exquisiteces armónicas (“Le sceptre des rivages roses”).

Los últimos años de vida de Brahms estuvieron marcados por una larga estela de acontecimientos luctuosos. La muerte de su hermana Elise en 1892, precedida por el fallecimiento de su otro hermano Fritz en 1886, había cortado sus más directos vínculos familiares. También su círculo de amistades registró las dolorosas bajas de Elizabeth von Herzogenberg, fallecida en 1892, y las de Philipp Spitta, Hans von Bülow y Theodor Billroth dos años más tarde. Pero quizá lo más duro de todo fue la noticia, en marzo de 1896, del golpe apoplético sufrido por Clara Schumann. La muerte de Clara a finales de mayo aumentó, si cabe, el aislamiento del compositor. También su salud iba empeorando por momentos y el diagnóstico de los médicos fue demoledor: un cáncer de hígado acabaría con él en menos de un año.

Brahms se sentía el último superviviente de su generación. No sólo en los afectos, sino también en lo musical. Por supuesto, era un compositor muy respetado y contaba con la admiración de músicos como Reger y Zemlinsky, pero no escondía su contrariedad acerca de los caminos emprendidos por los jóvenes. Strauss, Mahler, Wolf o Schoenberg hablaban, cada uno a su manera, un lenguaje que le resultaba ajeno y hostil.

En este clima compone Brahms, en mayo de 1896, su canto del cisne en el ámbito del Lied: los ***Vier ernste Gesänge Op. 121*** (*Cuatro canciones serias*). Aunque la verdadera destinataria del ciclo fuera Clara Schumann, Brahms prefirió dedicar el ciclo al pintor Max Klinger, quien acababa de perder a su

padre. La elección de los textos recayó en pasajes bíblicos que reflexionan sobre la caducidad de la vida. Las dos primeras canciones se basan en el *Eclesiastés* (3: 19-22 y 4: 1-3), la tercera en el *Eclesiástico* (41: 1-2), la cuarta en la *Primera carta de San Pablo a los Corintios* (13: 1-3, 12-13).

“Para una voz de bajo con acompañamiento de piano”, está escrito en el frontispicio. En efecto, el instrumento de tecla actúa en todo momento como sostén de la voz, al modo del bajo continuo en la monodia barroca. Un abanico de memorias barrocas (Bach, Schütz, Buxtehude) socorre de nuevo a Brahms en su acercamiento musical a la muerte, como ya había ocurrido en el *Réquiem alemán*. Aun así, la relación de Brahms con el pasado no es filológica y ni siquiera neoclásica (en el sentido de una proposición actualizada de esquemas formales del pasado), sino subjetiva y esencialmente romántica. Según explica Christian M. Schmidt:

Brahms se ocupó de la música antigua en primer lugar porque quería buscar en ella posibles soluciones para sus problemas de composición. Atribuía por lo tanto menos importancia a los aspectos históricos que a la posibilidad de obtener de las composiciones del pasado reciente y remoto un más amplio repertorio de medios musicales para su propia actividad de compositor².

“Porque el hombre y la bestia tienen la misma suerte: muere el uno como el otro; y ambos tienen el mismo aliento de vida. En nada aventaja el hombre a la bestia, pues todo es vanidad...”, sobre estas palabras empieza el primer Lied, *Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh*. La introducción del piano (“Andante”) establece el tono dominante de la pieza, grisáceo y desesperanzado, grave y solemne, mientras que en su entramado polifónico suena, obsesiva como un repique fúnebre, una nota repetida (primero La, luego Si bemol). El tratamiento del texto es silábico y rítmicamente uniforme con apoyaturas muy al gusto barroco (“wie dies stirbt”). La agitación de la segunda parte (“Allegro”) no logra atenuar el carácter pétreo

2. Christian M. Schmidt, *Brahms*, Turín, EDT, 1990, p. 48.

del comienzo, dibujando una especie de cólera impotente, de declamación en el desierto sin respuesta. A pesar de la notable aceleración, la rítmica se mantiene uniforme tanto en la voz como en el piano (tresillos de corcheas), donde sigue resonando obsesiva la nota repetida. Tras una breve recapitulación de la primera y la segunda parte, la canción se cierra sobre acordes densos y dramáticos.

El segundo Lied, *Ich wandte mich und sahe an alle*, es una grandiosa visión del dolor universal, construida desde el punto de vista temático sobre el intervalo de tercera descendente, elemento que unifica todo el ciclo. La tercera canción, *O Tod, wie bitter bist du*, ofrece un contraste entre la sombría primera parte en modo menor y la segunda en modo mayor, más luminosa. El esquema musical refleja la bipartición del texto: si la muerte es una desgracia para el hombre rico o el joven, por otro lado es un consuelo para el indigente y el viejo achacoso. En esta segunda parte, más expresiva, el piano vuelve a recuperar el motivo de la nota repetida, ahora expuesto de manera más visible y no disimulado en las voces internas del acompañamiento. También se ha destacado la presencia de otro motivo formado por las notas Do, Si bemol, La, Sol sostenido, La (C-B-A-G-A, en la notación alfabética alemana) que ya Schumann había asociado al nombre de su mujer Clara. El cuarto y último Lied, *Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete*, una exaltación de la caridad cristiana, se diferencia de los anteriores por el impulso ascendente de sus diseños melódicos, así como por un carácter más desplegado del canto: elementos, estos, en los que puede percibirse una suavización del pesimismo que imbuía el tramo inicial del ciclo. La expresión de las cosas últimas, que en las *Sonatas para clarinete Op. 120* y en las piezas para piano Op. 116 a Op. 119 había mostrado su vertiente más melancólica, manifiesta en las *Cuatro canciones serias* su cara más pétrea y recia. Los *Once preludios corales* para órgano, testamento extremo del compositor, compendiarían las dos posturas.

Un sentimiento de luto cósmico impregna el universo de Mahler. Las marchas fúnebres jalonan su catálogo sinfónico

(*Sinfonías n.ºs 1, 2, 5 y 9*) y el tema de la fugacidad de la vida es el común denominador de dos de sus mayores creaciones: los *Kindertotenlieder* y la *Canción de la tierra*. Para Mahler, la presencia de la muerte era inseparable del elemento vital, lo acompañaba como una sombra y ejercía una amenaza constante sobre la existencia. “No puedo comprender que se cante la muerte de los niños cuando, media hora antes, se los ha estado besando y acariciando, alegres y sanos”, escribía Alma Mahler reprochando al marido el hecho de que pusiera música a los *Kindertotenlieder* de Rückert en concomitancia con el nacimiento de su primogénita María, siniestro presagio de la temprana muerte de la niña.

La empatía de Mahler con la poesía de Friedrich Rückert (1788-1866) tiene sin duda una profunda razón de ser en el descubrimiento de las *Canciones a los niños muertos* que Rückert, escribió bajo el dolor por la pérdida de sus dos hijos. Theodor Reik ha reparado en una curiosa coincidencia: uno de los hijos del poeta se llamaba Ernst, igual que un hermano de Mahler muerto también en edad precoz. Ya antes de utilizar los textos de los *Kindertotenlieder*, Mahler había manifestado un notable interés por la sensibilidad y los contenidos vertidos en la obra del poeta alemán.

Fue en verano de 1901 cuando Mahler compuso sus cuatro primeras canciones sobre textos de Rückert. A finales de aquel mismo año un acontecimiento capital se produciría en la vida del compositor: el encuentro con su futura esposa, Alma Schindler. Para ella escribiría al año siguiente un quinto Lied, que completaría luego el conjunto de los denominados ***Rückert Lieder***.

A diferencia de otros ciclos mahlerianos, estas cinco canciones no llegan a configurar un conjunto homogéneo ni por temática ni por entonación expresiva. Su composición parece dictada más bien por la urgencia de dar rienda suelta a una inspiración impetuosa, y su carácter dispar refleja de algún modo el abanico de sentimientos contradictorios que en aquel momento, se agitaban en el interior del músico: la so-

ledad del artista, acrecentada por los ataques continuos a su gestión de la Ópera de Viena, se entremezclaba con su natural pesimismo, pero también con sentimientos de alegría y de serenidad suscitados por la contemplación de la naturaleza (Mahler componía en su residencia veraniega de Maiernigg, cerca del lago Wörther) y, más tarde, de entusiasmo ante su historia de amor con Alma.

Blicke mir nicht in die Lieder! desprende una alegría campestre e ingenua, que remite a ciertas atmósferas *biedermeier* del primer romanticismo. La escritura pianística es transparente, impulsada por un movimiento regular de corcheas. El cromatismo descendente en las palabras “Selber darf ich nicht getrauen” nos traslada de repente a las postrimerías del siglo XIX, pero no empaña el tono efusivo y jocoso de la pieza. Un carácter contemplativo destila *Ich atmet’ einen linden Duft!*, aunque el acompañamiento posee la misma transparencia de la canción anterior: una delgada línea sonora, esta vez situada en el registro agudo del instrumento, casi sin peso. El perfume del tilo... es un mundo de esencias incorpóreas que late en este Lied. Y la ingravidez general termina por contagiar también a la voz. La tercera canción, *Liebst du um Schönheit?*, constituye una declaración de amor en toda regla: “la única canción de amor que escribiera en su vida”, recordaría Alma con orgullo. La pieza respira un intenso pero controlado fervor; el acompañamiento del piano se caracteriza aquí por su plenitud polifónica con su escritura a cuatro voces.

Expresión de una soledad teñida de melancolía y resignación, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* es una de las expresiones más emblemáticas del universo mahleriano: casi obra fetiche junto al “Adagietto” de la *Quinta sinfonía* con el que –no en vano– tiene muchos puntos de contacto. Prueba de esta popularidad son las 375.000 libras esterlinas que llegaron a pagar en mayo de 2004 por su manuscrito en una subasta de Sotheby’s. La introducción instrumental, la más amplia de los *Rückert Lieder*, permite saborear desde el primer compás su lirismo pausado e introspectivo, que el compositor enriquece a lo largo de la pieza con múltiples matices.

Aun así, el punto más alto del ciclo lo alcanza *Um Mitternacht*. El tema típicamente romántico de la medianoche encuentra en Mahler a un traductor extraordinario. Su traducción musical es de una sobriedad pasmosa. Líneas escuetas y sencillas se entrecruzan a distancia, evocaciones lejanas y apenas esbozadas de sonidos de la naturaleza, el silencio como paradójico elemento de unión entre la voz y el piano. En vez de ofrecer un cuadro naturalista, el compositor dibuja con extraordinaria fuerza el clímax emocional de un alma atormentada, enfrentada al misterio insondable de la noche.

TEXTOS DE LAS OBRAS

GABRIEL FAURÉ

La chanson d'Ève (Charles van Lerberghe)

Paradis

C'est le premier matin du monde,
Comme une fleur confuse exhalée dans la nuit,
Au souffle nouveau qui se lève des ondes,
Un jardin bleu s'épanouit.

Tout s'y confond encore et tout s'y mêle,
Frissons de feuilles, chants d'oiseaux,
Glissements d'ailes,
Sources qui sourdent, voix des airs, voix des eaux,
Murmure immense,
Et qui pourtant est du silence.

Ouvrant à la clarté ses doux et vagues yeux,
La jeune et divine Ève
S'est éveillée de Dieu,
Et le monde à ses pieds s'étend comme un beau rêve.

Or, Dieu lui dit: "Va, fille humaine,
Et donne à tous les êtres
Que j'ai créés, une parole de tes lèvres,
Un son pour les connaître".

Et Ève s'en alla, docile à son seigneur,
En son bosquet de roses,
Donnant à toutes choses
Une parole, un son de ses lèvres de fleur:

Chose qui fuit, chose qui souffle, chose qui vole...

Paraíso

*Es el primer amanecer del mundo,
como una flor confusa exhalada en la noche
al hálito nuevo que asciende de las ondas
un jardín azul florece.*

*Todo allí todavía se confunde y se mezcla,
temblor de hojas, canto de pájaros,
deslizar de alas,
fuentes que brotan, voz de los aires, voz de las aguas,
murmullo inmenso
que sin embargo es silencio.*

*Abriendo a la claridad sus dulces y tenues ojos,
la joven y divina Eva
de Dios se despertó,
y el mundo se extiende a sus pies como un bello sueño.*

*Pero Dios le dijo “Ve, mi criatura humana,
y concede a todos los seres
que yo he creado, una palabra de tus labios,
un sonido para reconocerlos”.*

*Y Eva, dócil a su señor, se marchó
a su bosque de rosas,
otorgándole a todas las cosas
una palabra, un sonido, de sus labios de flor:*

Lo que huye, lo que respira, lo que vuela...

Cependant le jour passe, et vague, comme à l'aube,
Au crépuscule, peu à peu,
L'Eden s'endort et se dérobe
Dans le silence d'un songe bleu.

La voix s'est tue, mais tout l'écoute encore,
Tout demeure en l'attente,
Lorsqu'avec le lever de l'étoile du soir,
Ève chante.

Prima verba

Comme elle chante
Dans ma voix
L'âme longtemps murmurante
Des fontaines et des bois!

Air limpide du paradis,
Avec tes grappes de rubis,
Avec tes gerbes de lumière,
Avec tes roses et tes fruits,

Quelle merveille en nous à cette heure!
Des paroles depuis des âges endormies,
En des sons, en des fleurs
Sur mes lèvres enfin prennent vie.

Depuis que mon souffle a dit leur chanson,
Depuis que ma voix les a créés,
Quel silence heureux et profond
Naît de leurs âmes allégées!

Roses ardentes

Roses ardentes
Dans l'immobile nuit,
C'est en vous que je chante
Et que je suis.

En vous, étincelles
À la cime des bois,

*Mientras tanto el día pasa, y tenue, como al alba,
poco a poco, al atardecer,
el Edén se duerme y se oculta
en el silencio de un sueño azul.*

*La voz ha enmudecido, pero todo la escucha aún,
todo permanece a la espera,
cuando, al ascender la estrella de la tarde,
Eva canta.*

Primeras palabras

*¡Cómo canta
en mi voz
el alma largo tiempo murmurante
en las fuentes y los bosques!*

*Aire límpido del paraíso
con tus racimos de rubíes,
con tus ramos de luz,
con tus rosas y tus frutos,*

*¡qué maravilla en nosotros a esta hora!
Las palabras desde siempre dormidas,
en los sonidos, en las flores
en mis labios por fin toman vida.*

*¡Desde que mi aliento ha lanzado su canción,
desde que mi voz las ha creado,
qué silencio feliz y profundo
nace de sus almas aliviadas!*

Rosas ardientes

*Rosas ardientes
en la quietud de la noche,
es en vosotras donde yo canto
y donde existo.*

*En vosotros, destellos
de la cúspide de los bosques,*

Que je suis éternelle
Et que je vois.

Ô mer profonde,
C'est en toi que mon sang
Renaît vague blonde,
En flot dansant.

Et c'est en toi, force suprême,
Soleil radieux,
Que mon âme elle-même
Atteint son dieu!

Comme Dieu rayonne

Comme Dieu rayonne aujourd'hui,
Comme il exulte, comme il fleurit
Parmi ces roses et ces fruits!

30

Comme il murmure en cette fontaine!
Ah! comme il chante en ces oiseaux...
Qu'elle est suave son haleine
Dans l'odorant printemps nouveau!

Comme il se baigne dans la lumière
Avec amour, mon jeune dieu!
Toutes les choses de la terre
Sont ses vêtements radieux.

L'aube blanche

L'aube blanche dit à mon rêve:
"Éveille-toi, le soleil luit".
Mon âme écoute et je soulève
Un peu mes paupières vers lui.

Un rayon de lumière touche
La pâle fleur de mes yeux bleus;
Une flamme éveille ma bouche,
Un souffle éveille mes cheveux.

*en quienes soy eterna
y en quienes veo.*

*Oh, mar profunda,
es en ti en quien mi sangre
renace cual ola dorada
y onda saltarina.*

*¡Es en ti, fuerza suprema,
sol radiante,
en donde mi alma misma
a su dios alcanza!*

Cómo Dios brilla

*¡Cómo resplandece hoy Dios,
cómo exulta, cómo florece
entre estas rosas y estos frutos!*

*¡Cómo murmura en esta fuente!
¡Ah!, cómo canta en estas aves ...
¡Qué suave es su aliento,
en la perfumada primavera nueva!*

*¡Cómo en la luz se baña
con amor mi joven dios!
Todas las cosas de la tierra
son su radiante atuendo.*

El alba blanca

*El alba blanca le dice a mi sueño:
“Despiértate, brilla el sol”.
Mi alma escucha y yo levanto
un poco mis párpados hacia él.*

*Un rayo de luz toca
la pálida flor de mis ojos azules;
una llama despierta mi boca,
un soplo despierta mis cabellos.*

Et mon âme, comme une rose
Troublante, lente, tout le jour,
S'éveille à la beauté des choses,
Comme mon âme à leur amour.

Eau vivante

Que tu es simple et claire,
Eau vivante,
Qui, du sein de la terre,
Jaillis en ces bassins et chantes!

Ô fontaine divine et pure,
Les plantes aspirent
Ta liquide clarté
La biche et la colombe en toi se désaltèrent.

Et tu descends par des pentes douces
De fleurs et de mousses,
Vers l'océan originel,
Toi qui passes et vas, sans cesse, et jamais lasse
De la terre à la mer et de la mer au ciel...

Veilles-tu, ma senteur de soleil

Veilles-tu, ma senteur de soleil,
Mon arôme d'abeilles blondes,
Flottes-tu sur le monde,
Mon doux parfum de miel?

La nuit, lorsque mes pas
Dans le silence rôdent,
M'annonces-tu, senteur de mes lilas,
Et de mes roses chaudes?

Suis-je comme une grappe de fruits
Cachés dans les feuilles,
Et que rien ne décèle,
Mais qu'on odore dans la nuit?

Sait-il à cette heure,
Que j'entr'ouvre ma chevelure,

*Y mi alma, como una rosa
conmovida, lenta, durante todo el día,
se despierta a la belleza de las cosas,
como mi alma a su amor.*

Agua viva

*¡Qué sencilla y clara eres,
agua viva,
que, desde el seno de la tierra,
brotas en estas fuentes y cantas!*

*¡Oh fuente divina y pura,
las plantas aspiran
tu líquida claridad
la cierva y la paloma en ti apagan su sed.*

*Y tú descienes por sus suaves pendientes
de flores y de musgos,
hacia el océano primitivo,
tú que pasas y vas, sin cesar, y nunca cansada
de la tierra al mar y de la mar al cielo....*

Estás en vela, mi fragancia de sol

*¿Estás en vela, mi fragancia de sol,
mi aroma de abejas rubias,
flotas sobre el mundo,
mi dulce perfume de miel?*

*De noche, cuando mis pasos
vagan en el silencio,
¿me anuncias tú, perfume de mis lilas
y de mis ardientes rosas?*

*¿Soy como un racimo de frutos
ocultos entre las hojas,
que nada revela,
pero que se percibe en la noche?*

*¿Sabe ahora él
que me he soltado el cabello*

Et qu'elle respire?
Le sent-il sur la terre?

Sent-il que j'étends les bras
Et que des lys de mes vallées,
Ma voix qu'il n'entend pas
Est embaumée?

Dans un parfum de roses blanches

Dans un parfum de roses blanches,
elle est assise et songe;
et l'ombre est belle comme s'il s'y mirait un ange...

L'ombre descend, le bosquet dort;
Entre les feuilles et les branches,
Sur le paradis bleu s'ouvre un paradis d'or;

Sur le rivage expire un dernier flot lointain.
Une voix qui chantait, tout à l'heure, murmure...
Un murmure s'exhale en haleine et s'éteint.

Dans le silence il tombe des pétales...

Crépuscule

Ce soir, à travers le bonheur,
Qui donc soupire, qu'est-ce qui pleure?
Qu'est-ce qui vient palpiter sur mon coeur,
Comme un oiseau blessé?

Est-ce une plainte de la terre,
Est-ce une voix future,
Une voix du passé?
J'écoute, jusqu'à la souffrance,
Ce son dans le silence.

Île d'oubli, ô Paradis!
Quel cri déchire, dans la nuit,
Ta voix qui me berce?
Quel cri traverse
Ta ceinture de fleurs,
Et ton beau voile d'allégresse?

*para que respire?
¿Lo siente él en la tierra?*

*¿Percibe que extendiendo los brazos
y que desde los lirios de mis valles
mi voz, que él no oye,
está perfumada?*

Entre el perfume de rosas blancas

*Entre el perfume de rosas blancas
ella se ha sentado y sueña;
y la sombra es bella como si allí se mirara un ángel...*

*La noche descende, el bosque se duerme;
entre las hojas y las ramas
sobre el paraíso azul se abre un paraíso de oro.*

*Sobre la orilla expira una postrera ola lejana.
Una voz, que cantaba hace un instante, murmura...
Un murmullo se hace suspiro y se apaga.*

En el silencio caen pétalos...

Crepúsculo

*Esta noche, traspasando la felicidad
¿quién suspira, qué llora?
¿Qué viene a palpar en mi corazón
como un pájaro herido?*

*¿Es una queja de la tierra?
¿Es una voz futura,
una voz del pasado?
Yo escucho, hasta el sufrimiento,
este sonido en el silencio.*

*¡Isla de olvido, oh, Paraíso!
¿Qué grito desgarrar en la noche
tu voz que me acuna?
¿Qué grito atraviesa
tu cintura florida
y tu hermoso velo de dicha?*

Ô mort, poussière d'étoiles

Ô mort, poussière d'étoiles,
Lève-toi sous mes pas!

Viens, ô douce vague qui brilles
Dans les ténèbres;
Emporte-moi dans ton néant

Viens, souffle sombre où je vacille,
Comme une flamme ivre de vent!

C'est en toi que je veux m'étendre,
M'éteindre et me dissoudre,
Mort où mon âme aspire!
[Dieu fort qu'elle attend
Avec des chants et des rires d'amour.

36

Viens, brise-moi comme une fleur d'écume,
Une fleur de soleil à la cime
Des eaux,
Que la nuit effeuille, que l'ombre efface,
Et que l'espace épanouit.

Et comme d'une amphore d'or
Un vin de flamme et d'arome divin,
Epanche mon âme
En ton abîme, pour qu'elle embaume
La terre sombre et le souffle des morts.

CLAUDE DEBUSSY

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé (Stéphane Mallarmé)

Soupir¹

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme soeur,
Un automne jonché de taches de rousseur,
Et vers le ciel errant de ton oeil angélique

Oh, muerte, polvo de estrellas

*¡Oh muerte, polvo de estrellas,
levántate bajo mis pasos!*

*¡Ven, oh suave ola que brillas
en las tinieblas;
llévame hacia tu vacío!*

*¡Ven, espíritu oscuro en el que vacilo
como una llama ebria de viento!*

*¡Es en ti en quien quiero tenderme,
extinguirme y disolverme,
muerte a la que mi alma aspira!
Dios fuerte que ella espera
con cantos y risas de amor.*

*Ven, rómpeme como una flor de espuma,
una flor de sol en la cresta
de las aguas,
que la noche deshoja, que la oscuridad suprime
y que el espacio desarrolla.*

*Y como de un ánfora de oro
un vino ardiente de aroma divino
escancia mi alma
en tu abismo, para que ella perfume
la tierra umbría y el aliento de los muertos.*

Tres poemas de Stéphane Mallarmé

Suspiro¹

*Mi alma, hermana plácida, asciende hacia tu frente,
donde sueña un otoño rociado de pecas,
y hacia el errante cielo de tu mirada angélica,*

Monte, comme dans un jardin mélancolique,
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur!
-- Vers l'azur attendri d'octobre pâle et pur
Qui mire aux grands bassins sa longueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se trainer le soleil jaune d'un long rayon.

Placet futile

Princesse! à jalouser le destin d'une Hébée
Qui point sur cette tasse au baiser de vos lèvres;
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé
Ni la pastille ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sens ton regard clos tombé
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres!

Nommez-nous... toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les voeux et bêlant aux délires,

Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,
Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

Éventail

Ô rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.

igual que en un jardín nostálgico, fielmente
un blanco chorro de agua suspira hacia el Azul;
el azul apacible de octubre puro y pálido
que en los grandes estanques contempla su infinita
languidez, y, en el agua inerte donde vaga
al viento la agonía de las hojas rojizas
cavando un surco frío, deja que un largo rayo
se venga a deslizar desde el sol amarillo.

Requerimiento vano ²

Por envidiar el sino ¡princesa! de una Hebe
que asoma en esta taza a besar vuestros labios
yo malgasto mi llama, mas soy humilde abate:
ni desnudo podría figurar sobre el Sèvres.

Como no soy, barbado, tu perrito faldero,
carmín ni golosina, ni tus juegos livianos
y siento sobre mí tu hermética mirada
¡rubia de peluqueros divinos como orfebres!

nómbraños... tú de quien tantas risas frambuesa
se unen en rebaños de sumisos corderos
alimentando afanes, gimiendo hasta el delirio,

nómbraños... que el alado Amor de un abanico
con la flauta me pinte arrullando el rebaño,
princesa, nómbraños pastor de vuestras risas.

Abanico

Oh soñadora, para sumergirme
en el puro deleite sin camino,
aprende, por una sutil mentira,
a guardar mi ala en tu mano.

Un frescor de crepúsculo
te viene a cada vaivén
cuyo golpe cautivo aleja
el horizonte delicadamente.

Vertige! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli.

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est
Ce vol blanc fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

JOHANNES BRAHMS

Vier Ernste Gesänge Op. 121

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh (Ecclesiastés 3: 19-22)

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh;
Wie dies stirbt, so stirbt er auch;
Und haben alle einerlei Odem;
Und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh:
Denn es ist alles eitel.

Es fährt alles an einem Ort;
Es ist alles von Staub gemacht,
Und wird wieder zu Staub.
Wer weiß, ob der Geist des Menschen
Aufwärts fahre,

*¡Vértigo! He aquí que se estremece
el espacio como un gran beso
que, indignado de nacer para nadie,
no puede brotar ni calmarse.*

*¿Sientes el hosco paraíso
como una risa velada
correr del ángulo de tu boca
hasta el fondo del unánime pliegue?*

*Cetro de orillas rosas
suspendidas sobre dorados crepúsculos,
así es este blanco vuelo cerrado
que tú posas contra el fuego de un brazaletes.*

¹ Nota de los traductores: La opción de mantener una estructura rítmica y métrica regular, respetando a un tiempo la densidad de contenido del texto de Mallarmé, nos ha llevado a extendernos en nuestra versión un verso más que en el poema original.

² El sentido exacto del término *Placet* es el de petición de venia; en este caso, solicitud de ser aceptado por la destinataria del poema.

Traducción de Carmen Torreblanca y José Armenta Vergne

Cuatro cantos serios

Porque al hombre le pasa como al animal

*Porque al hombre le pasa como al animal;
como muere uno, así muere el otro;
y todos tienen el mismo aliento;
ni el hombre tiene más que el animal:
porque todo es vanidad.*

*Todo va a un solo lugar;
todo está hecho de polvo
y volverá a tornarse en polvo.
¿Quién sabe si el espíritu del hombre
sube arriba,*

Und der Odem des Viehes unterwärts unter
Die Erde fahre?
Darum sahe ich, daß nichts bessers ist,
Denn daß der Mensch fröhlich sei in seiner Arbeit,
Denn das ist sein Teil.
Denn wer will ihn dahin bringen,
Daß er sehe, was nach ihm geschehen wird?

Ich wandte mich und sahe an alle (Eclesiastés 4: 1-3)

Ich wandte mich und sahe an alle,
Die Unrecht leiden unter der Sonne;
Und siehe, da waren Tränen derer,
Die Unrecht litten und hatten keinen Tröster;
Und die ihnen Unrecht taten, waren zu mächtig,
Daß sie keinen Tröster haben konnten.
Da lobte ich die Toten,
Die schon gestorben waren
Mehr als die Lebendigen,
Die noch das Leben hatten;
Und der noch nicht ist, ist besser als alle beide,
Und des Bösen nicht inne wird,
Das unter der Sonne geschieht.

O Tod, wie bitter bist du (Eclesiástico 41: 1-4)

O Tod, wie bitter bist du,
Wenn an dich gedenket ein Mensch,
Der gute Tage und genug hat
Und ohne Sorge lebet;
Und dem es wohl geht in allen Dingen
Und noch wohl essen mag!
O Tod, wie bitter bist du!
O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen,
Der da schwach und alt ist,
Der in allen Sorgen steckt,
Und nichts Bessers zu hoffen,
Noch zu erwarten hat!
O Tod, wie wohl tust du!

*y el aliento del animal desciende
bajo tierra?
Por eso vi que nada hay mejor
que el hombre sea feliz en su trabajo,
porque ésta es su parte:
porque, ¿quién lo llevará
para que vea lo que ha de ser después de él?*

Me giré y vi a todos

*Me giré y vi a todos
los que padecen injusticias bajo el sol:
y vi las lágrimas de aquellos
que padecían injusticias y nadie los consolaba;
y los que les infligían las injusticias eran muy poderosos,
pero no podían tener ningún consuelo.
Entonces alabé a los muertos,
que ya habían muerto
más que los vivos
que aún tenían la vida.
Y el que aún no es, es mejor que ambos,
pues no conoce el mal
que se comete bajo el sol.*

¡Oh, muerte, qué amarga eres!

*¡Oh, muerte, qué amarga eres
cuando te recuerda un hombre
que tiene suficiente y días propicios,
y vive sin preocupaciones,
y a quien en todas las cosas le va bien
y aún puede comer!
¡Oh muerte, qué amarga eres!
¡Oh, muerte, qué bien haces al necesitado
que es débil y viejo,
que vive todas las preocupaciones,
sin esperar nada mejor,
ni haberlo esperado!
¡Oh, muerte, qué bien haces!*

Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete

(1. Corintios 13: 1-3, 12-13)

Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete,
 Und hätte der Liebe nicht,
 So wär' ich ein tönend Erz,
 Oder eine klingende Schelle.
 Und wenn ich weissagen könnte,
 Und wüßte alle Geheimnisse
 Und alle Erkenntnis,
 Und hätte allen Glauben, also,
 Daß ich Berge versetzte,
 Und hätte der Liebe nicht,
 So wäre ich nichts.
 Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe,
 Und ließe meinen Leib brennen,
 Und hätte der Liebe nicht,
 So wäre mir's nichts nütze.
 Wir sehen jetzt durch einen Spiegel
 In einem dunkeln Worte;
 Dann aber von Angesicht zu Angesichte.
 Jetzt erkenne ich's stückweise,
 Dann aber werd ich's erkennen,
 Gleich wie ich erkenet bin.
 Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe,
 Diese drei;
 Aber die Liebe ist die größte unter ihnen.

GUSTAV MAHLER

Fünf Lieder nach Gedichten von Friedrich Rückert

Ich atmet' einen linden Duft!

Ich atmet' einen linden Duft!
 Im Zimmer stand

Si hablase con lenguas de hombres y de ángeles

*Si hablase con lenguas de hombres y de ángeles,
y no tuviera amor,*

*sería entonces un metal que resuena,
o una campana que repica.*

Y si pudiese profetizar,

y supiese todos los misterios,

y todo el saber,

y tuviese toda la fe,

de modo que pudiese mover montañas,

y no tuviera amor,

nada sería.

Y si diese todos mis bienes a los pobres,

y dejase que quemaran mi cuerpo,

y no tuviera amor,

de nada me valdría.

Ahora vemos a través de un espejo

con palabras oscuras;

pero luego veremos cara a cara.

Ahora conozco en parte,

pero luego conoceré

incluso como soy conocido.

Ahora restan, pues, fe, esperanza y amor,

estas tres;

pero la mayor de todas ellas es el amor.

Cinco canciones sobre poemas de Rückert

¡Respiré una suave fragancia!

¡Respiré una suave fragancia!

En la habitación había

Ein Zweig der Linde,
Ein Angebinde
Von lieber Hand.
Wie lieblich war der Lindenduft!

Wie lieblich ist der Lindenduft!
Das Lindenreis
Brachst du gelinde!
Ich atme leis
Im Duft der Linde
Der Liebe linden Duft.

Liebst du um Schönheit

Liebst du um Schöheit,
O nicht mich liebe!
Liebe die Sonne,
Sie trägt ein gold'nes Haar!

46

Liebst du um Jugend,
O nicht mich liebe!
Liebe den Frühling,
Der jung ist jedes Jahr!

Liebst du um Schätze,
O nicht mich liebe!
Liebe die Meerfrau,
Sie hat viel Perlen klar!

Liebst du um Liebe,
O ja, mich liebe!
Liebe mich immer,
Dich lieb' ich immerdar.

Blicke mir nicht in die Lieder!

Blicke mir nicht in die Lieder!
Meine Augen schlag' ich nieder,
Wie ertappt auf böser Tat.
Selber darf ich nicht getrauen,
Ihrem Wachsen zuzuschauen.

una ramita de tilo,
un regalo
de una mano amada.
¡Qué deliciosa era la fragancia del tilo!

¡Qué deliciosa es la fragancia del tilo!
¡Suavemente quebraste
la rama del tilo!
Aspiré quedamente
la fragancia del tilo,
la suave fragancia del amor.

Si amas por la belleza

Si amas por la belleza,
¡oh, no me ames!
Ama el sol:
él tiene cabellos dorados.

Si amas por la juventud,
¡oh, no me ames!
Ama la primavera:
¡ella es joven año tras año!

Si amas por las riquezas,
¡oh, no me ames!
Ama a la sirena:
¡ella tiene muchas perlas brillantes!

Si amas por amor,
entonces, sí, ¡ámame!
Ámame siempre,
¡yo te amaré eternamente!

¡No me mires en mis canciones!

¡No me mires en mis canciones!
Bajo la vista,
como pillado en una falta.
Ni yo mismo me atrevo
a observar cómo crecen.

Deine Neugier ist Verrat!
Bienen, wenn sie Zellen bauen,
Lassen auch nicht zu sich schauen,
Schauen selbst auch nicht zu.
Wenn die reichen Honigwaben
Sie zu Tag gefördert haben,
Dann vor allen nasche du!

Ich bin der Welt abhanden gekommen

Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält,
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,
Und ruh' in einem stillen Gebiet.
Ich leb' allein in meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied!

Um Mitternacht

Um Mitternacht
Hab' ich gewacht
Und aufgeblickt zum Himmel;
Kein Stern vom Sterngewimmel
Hat mir gelacht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Hab' ich gedacht
Hinaus in dunkle Schranken.
Es hat kein Lichtgedanken
Mir Trost gebracht
Um Mitternacht.

*¡Tu curiosidad es una traición!
Las abejas, cuando construyen sus celdillas,
tampoco dejan que las miren:
ni siquiera ellas lo hacen.
Cuando hayan sacado
los ricos panales a la luz del día,
¡entonces pruébalos antes que nadie!*

Me he retirado del mundo

*Me he retirado del mundo,
en el que he malgastado mucho tiempo,
hace tanto que no sabe de mí
que bien puede pensar que estoy muerto.*

*Además, nada me importa
si me da por muerto;
nada puedo tampoco decir en contra,
porque realmente he muerto para el mundo.*

*He muerto para el bullicio del mundo,
y reposo en un lugar sereno.
¡Vivo solo en mi cielo,
en mi amor, en mi canción!*

A medianoche

*A medianoche
me desperté
y miré hacia el cielo;
ni una estrella del firmamento
me sonrió
a medianoche.*

*A medianoche
mis pensamientos traspasaron
oscuras barreras.
Ningún pensamiento luminoso
me aportó consuelo
a medianoche.*

Um Mitternacht
Nahm ich in acht
Die Schläge meines Herzens;
Ein einz'ger Puls des Schmerzens
War angefacht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Kämpft' ich die Schlacht,
O Menschheit, deiner Leiden;
Nicht konnt' ich sie entscheiden
Mit meiner Macht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Hab' ich die Macht
In deine Hand gegeben!
Herr! über Tod und Leben
Du hältst die Wacht
Um Mitternacht!

*A medianoche
presté atención
a los latidos de mi corazón;
un solitario pulso de dolor
había brotado
a medianoche.*

*A medianoche
libré la batalla,
oh humanidad, de tu sufrimiento;
no pude decidirla
con mi fuerza
a medianoche.*

*A medianoche
he puesto mi fuerza
en tus manos.
¡Señor! ¡Sobre la muerte y sobre la vida
tú siempre velas
a medianoche!*

ELENA GRAGERA

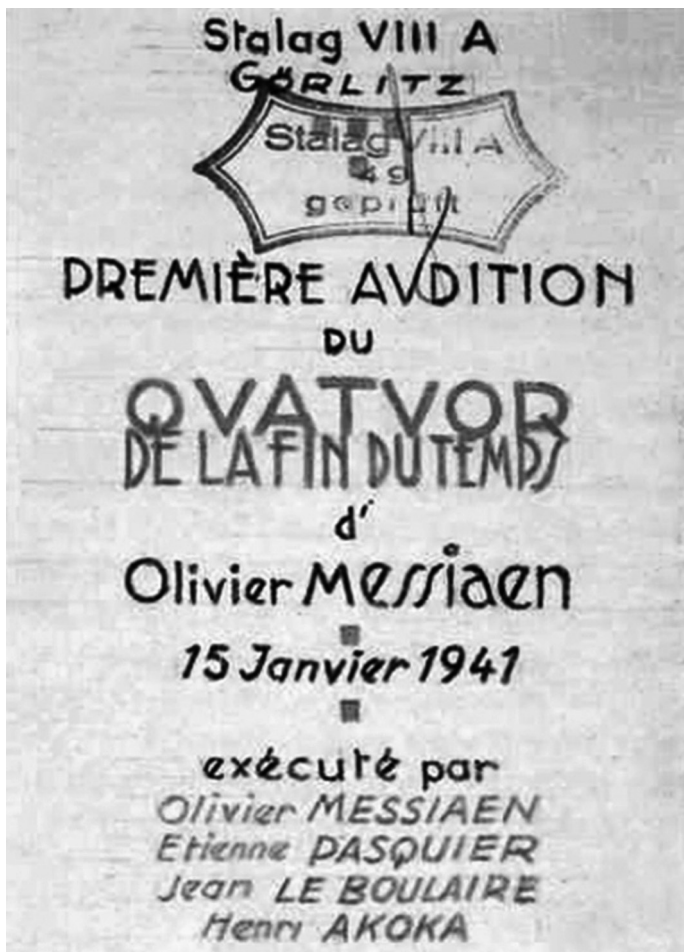
Recibió la tradición interpretativa del Lied de la mano de I. Seefried y G. Souzay, y la de la obra de J. S. Bach de la contralto holandesa A. Heynis. Ha cantado en los principales escenarios musicales españoles y en Londres, Amsterdam, San Petersburgo, Moscú, Toulouse, La Haya y París. Ha colaborado con directores como H. Rilling, W. Christie, J. Pons, A. Ros Marbà, A. Soriano, E. García Asensio. También es solista del Octeto Ibérico, con el que acaba de grabar el CD *Pasión Argentina* (Challenge).

Su ya extenso catálogo de grabaciones ha sido elogiado y premiado por las más importantes publicaciones musicales españolas, y contiene entre otras: *Veinte cantos populares* de J. Nin, *Integral de la obra para voz y piano* de Ernesto Halffter, *Integral de la obra para voz y piano* de Isaac Albéniz, *Canciones para voz y piano* de R. Gerhard, *Álbum de Comendadoras* de E. Rincón y J. Hierro, para los sellos Harmonia Mundi, Columna Música, Autor, Calando y Challenge.

ANTÓN CARDÓ

Estudió en el Conservatorio de Música del Liceo (Barcelona) y en la Schola Cantorum (París), y repertorio liederístico con P. Schilhawsky. Ha sido Chef de Chant en la Academia Internacional de Niza y en el Mozarteum de Salzburgo. La importante relación profesional que tuvo con el gran barítono francés Gérard Souzay, que le seleccionó como pianista para sus Master-Class, le convierte en un gran especialista de la *mélodie* francesa y del Lied.

Ha efectuado numerosos estrenos mundiales de obras de X. Montsalvatge, L. Balada, J. Nin-Culmell, E. Rincón y C. Bornaola, entre otros. Ha presentado y analizado en Radio Clásica los *Lieder* completos de Hugo Wolf. Ha publicado para Tritó Ediciones la primera recopilación de las canciones de Albéniz. Entre sus CDs destacan la *Integral de los Liedes* de Alban Berg e integrales de canciones de I. Albéniz, para Calando, de J. Nin, J. Nin-Culmell y E. Halffter, para Columna Música, y de R. Gerhard, para Harmonia Mundi.



Programa de mano del estreno del *Cuarteto* de Olivier Messiaen.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 15 de diciembre de 2010. 19,30 horas

I

Johannes Brahms (1833-1897)

Trío para clarinete, violonchelo y piano en La menor Op. 114

Allegro

Adagio

Andantino grazioso

Allegro

54

Sonata nº 1 para violín y piano en Sol mayor Op. 78

Vivace ma non troppo

Adagio

Allegro molto moderato

II

Olivier Messiaen (1908-1992)

Quatuor pour la fin du temps para clarinete, violín, violonchelo y piano

Liturgie de cristal

Vocalise, pour l'ange qui annonce la fin du temps

Abîme des oiseaux

Intermède

Louange à l'éternité de Jésus

Danse de la fureur, pour les sept trompettes

Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'ange qui annonce la fin du temps

Louange à l'immortalité de Jesús

55

Leticia Muñoz Moreno, violín

Adolfo Gutiérrez Arenas, violonchelo

Sacha Rattle, clarinete

Zeynep Özsuca, piano

El 30 de septiembre de 1853, Brahms conoce en Dusseldorf a Robert Schumann por mediación de un amigo común, el gran violinista Joseph Joachim. Tras escuchar algunas de las piezas del joven músico, Schumann reconoce en él al compositor del porvenir. Así lo expresará pocas semanas más tarde (28 de octubre) en el artículo “Nuevos recorridos”, publicado en el *Neue Zeitschrift für Musik*, donde escribe:

Llegó aquel hombre de sangre joven, arropado desde la cuna por las Gracias y los Héroes. Su nombre es Johannes Brahms. Procede de Hamburgo, donde trabajaba en silencio y un excelente profesor [Eduard Marxen] le ha enseñado las reglas más difíciles de su arte; me fue presentado por un maestro estimado y bien conocido. Llevaba todos los signos exteriores que proclaman: «Es un elegido». Sentado al piano, empezó a desvelar lugares maravillosos... Surgió un sonido tan genial que transformó el piano en una orquesta de voces, ora dolientes, ora exultantes.

Entre las obras que Brahms enseñó a Schumann están posiblemente las sonatas para piano más tarde publicadas como Op. 1, 2 y 5, alguna página pianística suelta (¿el *Scherzo* Op. 4?) y sus primeras colecciones de *Lieder* (las futuras Op. 3, 6 y 7). En su escrito, Schumann afirmó haber escuchado también sonatas para violín (tal vez la *Sonata F.A.E.*, de la que Brahms compuso no obstante sólo el tercer movimiento) y cuartetos de cuerda, acaso los primeros esbozos de unas obras que el músico terminaría... ¡veinte años después! En efecto, lejos de afianzar la seguridad en sus propios medios, aquella etiqueta de “elegido” que Schumann le había endosado supuso para él una enorme carga de responsabilidad. Prueba de ello es la extremada autocrítica con que desde entonces Brahms acometió sus obras.

La tradición no se hereda, se conquista. Brahms no la consideraba un lastre del que liberarse sino un capital moral que hay que merecerse. Por eso, su trayectoria fue todo lo contrario de lo que cabría esperarse en un estudiante modélico. En lugar de formarse en los clásicos para luego prescindir de

ellos, el compositor prefirió en su juventud escribir para plantillas poco acostumbradas (sextetos de cuerdas, cuartetos y quintetos con piano, un trío para trompa, violín y piano...) y solo una vez alcanzada la madurez se atrevió a aventurarse en los territorios más frecuentados del repertorio tradicional. Acabó su primer cuarteto de cuerdas a los cuarenta años, su primera sinfonía a los cuarenta y tres. Poco tiempo más tarde, con cuarenta y seis años, firmó su primera aproximación al género de la sonata para violín.

Escrita entre 1878 y 1879, la ***Sonata para violín y piano Op. 78*** es también conocida como “sonata de la lluvia”, pues Brahms utilizó en el primer y último movimiento un elemento temático procedente del *Lied Op. 59 n.º 3, Riegenlied* (Canción de la lluvia), compuesto en 1873. Un eco nostálgico del fino golpear de la lluvia se percibe nada más empezar el “Vivace ma non troppo”; las tres notas repetidas que abren el primer tema producen un delicado tintinear (subrayado por el ritmo de puntillos), cuya seducción sonora impregna enseguida como un eco todo el tema, construido precisamente sobre grupos de tres notas repetidas. Esta fluidez apenas retenida se traslada a la estructura general del movimiento, una forma sonata articulada en un rebotar de ideas temáticas (hasta seis) encaenadas sin el menor signo de fractura.

El “Adagio” tripartito arranca con una mansa melodía en el registro central del piano que prepara la entrada del violín. Sigue un episodio central de carácter más firme, cuya energía gradualmente se disuelve en la repetición variada de la primera parte. Hacia el final del movimiento, aparece en el registro grave del piano el motivo en notas repetidas “de la lluvia”. Este mismo motivo, a modo de hilo conductor, abre el “Allegro molto moderato”; aquí lo encontramos en formas más expandidas y móviles, atravesado por una ligera agitación interna que se pacifica al desarrollarse en las finas texturas de piano y violín.

Para Brahms, el sonido del clarinete coincide con el sentimiento de las cosas últimas, con el otoño de la vida. Su timbre

velado desprende el mismo tono amarillento que las fotografías decoloradas por el paso del tiempo. Como ya ocurrió con Mozart, quien se había familiarizado con las posibilidades del instrumento gracias al contacto con un virtuoso amigo, Anton Stadler, también el acercamiento tardío de Brahms al clarinete tuvo un mediador decisivo en la persona de Richard Mühlfeld, clarinetista de la orquesta de Meiningen. A él está destinado un grupo de cuatro piezas escritas entre 1891 y 1894, que cuentan entre las creaciones más altas de la última etapa brahmsiana: el **Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 114**, el *Quinteto para clarinete y cuerdas Op. 115*, y las dos *Sonatas para clarinete y piano Op. 120*.

Desde el principio, el *Trío Op. 114* ha sido la cenicienta del grupo. Si bien es cierto que su inspiración no alcanza las cotas supremas del *Op. 155*, la principal razón de la menor difusión de esta obra radica posiblemente en la atípica plantilla escogida por el compositor, donde se dan cita instrumentos de distinta familia y dotados de prerrogativas tímbricas heterogéneas. La asociación entre clarinete, violonchelo y piano se cimienta en los respectivos registros graves, como resulta evidente en los primeros compases del “Allegro” inicial. Inmediatamente después de este melancólico y ensoñado preámbulo, el piano introduce una figuración rítmica inquieta que da paso a un clima de apasionados contrastes. Constantes son los cambios de atmósfera, registro y dinámica, pero el compositor opta por no llevarlos nunca al extremo. Debería hablarse más bien de un contraste interiorizado, que cobra el aspecto de un diálogo amoroso en los dos movimientos siguientes. “Es como si los instrumentos estuviesen enamorados el uno del otro”, comentaba Brahms acerca del clarinete y el violonchelo en el episodio central del “Andantino grazioso”. El “Allegro” conclusivo equilibra la arquitectura global de la obra aportando un más acentuado vigor rítmico que se relaciona con el espíritu del primer movimiento.

La música de cámara ocupa un lugar marginal en el catálogo de Olivier Messiaen. El germen de su imaginación se encuentra en el órgano, en la coloreada paleta de sus múltiples regis-

tros. Piano y orquesta, que también tienen un lugar destacado en su producción, pueden considerarse extensiones de una inspiración esencialmente organística que actúa en el primer caso por reducción y en el segundo por ampliación. La música de cámara, en cambio, llama la atención por su extrema exigüidad: un puñado de títulos surgidos en su mayoría bajo el impulso de acontecimientos puntuales. A Messiaen no le debemos ningún cuarteto de cuerda aunque sí una pieza para violín y piano, *Tema y variaciones*, que el compositor escribió en 1932 como regalo de boda para su primera mujer, la violinista Claire Delbos, y que la pareja estrenó poco tiempo después (sólo en época reciente se ha recuperado otra partitura, *Fantasía*, estrenada por el matrimonio Messiaen en 1935 y considerada perdida durante varias décadas). A la plantilla de dos instrumentos regresa Messiaen en 1951 con una obra concebida como pieza de concurso para el Conservatorio, *Le merle noir*, hito del repertorio para flauta y piano del siglo xx. Ambiciones mucho más modestas encierra la breve y circunstancial *Pieza para piano y cuarteto de cuerda* (1991), homenaje para los noventa años de Alfred Schlee, dueño de las Ediciones Universal de Viena. El corpus camerístico de Messiaen tendría, pues, una significación relativa si no fuera por el ***Quatuor pour la fin du temps***, la obra más destacada dentro de este grupo tanto por dimensiones como por originalidad y calidad. Si el carácter relativamente accesible de su lenguaje (en comparación con otras páginas del compositor, por supuesto) ha contribuido a convertirla en una de las creaciones más populares de Messiaen, las peculiares circunstancias en que vio la luz han generado un aura de mito alrededor de la partitura.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial, Messiaen se había alistado en el ejército francés. Cuando en mayo de 1940 Alemania invadió Francia, el compositor fue capturado por los alemanes y llevado a un campo de prisioneros cerca de Nancy. Entre los compañeros de cautiverio estaban otros dos músicos: el violonchelista Etienne Pasquier y el clarinetista Henri Akoka. Para este último escribió la pieza solista *Abîme des oiseaux*, que más tarde pasaría a ser el tercer movimien-

to del Cuarteto. En julio de 1940, los tres fueron trasladados a Alemania y más concretamente al Stalag VIII-A, un campo de prisioneros cerca de la ciudad de Görlitz. A ellos se uniría en el mes de septiembre otro músico, el violinista Jean Le Bouliaire. Messiaen escribiría entonces el cuarto movimiento del futuro *Quatuor pour la fin du temps*, el “Intermède”. Las condiciones de vida en el campo eran paupérrimas, empeoradas si cabe por la inminente llegada de los rigores invernales. Pero la música contribuyó a aportar un rayo de luz y esperanza. La presencia de un piano, aunque en mal estado, y el lápiz y papel que le había proporcionado un guardia alemán, permitieron a Messiaen componer el resto de la obra. El compositor recordaría más tarde aquella experiencia en esos términos:

60

En el Stalag estaban conmigo un violinista, un clarinetista y el violonchelista Etienne Pasquier. Escribí para ellos un pequeño trío sin pretensiones, que tocaron para mí en los baños, pues el clarinetista guardaba su instrumento y alguien había dado al violonchelista un violonchelo con tres cuerdas. Animados por aquel experimento, llamado “Intermède”, añadí gradualmente a su alrededor siete movimientos, por lo que mi *Quatuor pour la fin du temps* alcanzó un total de ocho secciones... Un piano vertical había sido llevado al campo, muy desafinado. En este piano, toqué mi *Quatuor pour la fin du temps* frente a una audiencia de cinco mil personas de las más diversas clases sociales –campesinos, obreros, intelectuales, militares de carrera, doctores y sacerdotes. Nunca se ha escuchado mi música con tanta atención y comprensión.

El relato de Messiaen contenía en realidad algunas imprecisiones. El primer movimiento del *Quatuor* escrito por el compositor había sido “Abîme des oiseaux”, y se remontaba a su estancia en el campo de Nancy. Luego, Etienne Pasquier desmintió que su violonchelo tuviese tres cuerdas, y rebajó a cerca de cuatrocientos el número de asistentes al estreno de la obra en el Stalag, que tuvo lugar un 15 de enero de 1941. Meses más tarde, Messiaen y sus compañeros recobraban la libertad en un intercambio de prisioneros entre franceses y alemanes y pudieron así volver a sus casas.

Según refiere Messiaen, la fuente de inspiración del *Quatuor* le vino de un pasaje del Apocalipsis de San Juan (10: 1-2, 5-7):

Vi también a otro ángel poderoso, que bajaba del cielo envuelto en una nube, con el arco iris sobre su cabeza, su rostro como el sol y sus piernas como columnas de fuego. Puso el pie derecho sobre el mar y el izquierdo sobre la tierra [...] y de pie sobre el mar y la tierra, levantó al Cielo su mano derecha y juró por el que vive por los siglos de los siglos: «*Ya no habrá más tiempo*, sino que el día que se oiga la trompeta del séptimo ángel, se habrá consumado el misterio de Dios».

Como ocurre a menudo en Messiaen, las vivencias personales encuentran en el marco de la religión católica un horizonte más amplio y universal que las trasciende y les otorga un significado intemporal y universal. Sin embargo, además de creyente, Messiaen es por encima de todo un artista y no un teólogo. Así que no tiene reparos a la hora de modificar detalles de las sagradas escrituras para adecuarlas a su propio mensaje. En el texto original de San Juan, el ángel dice: “Il n’y aura plus le temps”, lo que se suele traducir como “Ya no habrá dilación”. Messiaen lo cambia por “Il n’y aura plus de temps”, o sea, ya dejará de existir el tiempo. El fin del tiempo, la ausencia de tiempo (es decir: la eternidad) es lo que pretende plasmar el compositor en esta obra, introduciendo al oyente en una dimensión de suspensión temporal, extática e inmóvil. Para ello, no duda en explotar elementos que más adelante se convertirán en elementos clave de su lenguaje: una cierta ubicuidad tonal obtenida a través de sus modos a transposición limitada, la utilización de rítmicos “no retrogradables” basados en simetrías internas de tipo no tradicional.

Cuarteto para el fin del tiempo debería decirse en castellano, en lugar de la incorrecta pero muy asentada traducción *Cuarteto para el fin de los tiempos*, acuñada en consonancia con el tema apocalíptico. Las singulares circunstancias de su gestación definieron la peculiar naturaleza del conjunto instrumental: clarinete, violín, violonchelo y piano. Una plantilla inusual aunque no del todo inédita, pues Hindemith ya la

había empleado pocos años antes (1938). Aun así, Messiaen utiliza los instrumentos al completo sólo en cuatro movimientos (n^{os} 1, 2, 6 y 7); el tercer movimiento está confiado al clarinete solo; el cuarto al trío formado por el clarinete, el violín y el violonchelo; acompañados por el piano, violonchelo y violín protagonizan respectivamente el quinto y el octavo movimiento.

El primer movimiento, “Liturgie de cristal”, describe el despertar de los pájaros entre las tres y las cuatro de la mañana. “Un pájaro solista improvisa, rodeado de un polvo sonoro, un halo de armónicos perdidos muy arriba en los árboles”. Se trata de una pieza dominada por la melodía del clarinete (canto del mirlo); a su alrededor los tres instrumentos tejen una polifonía de sonoridades cristalinas. El instrumento más activo es el violín (canto del ruiseñor), cuyos arabescos se entrelazan con el clarinete. La aportación de violonchelo y piano es más discreta y “ambiental”, enriqueciendo la textura general con ritmos y colores armónicos y tímbricos.

La segunda pieza, “Vocalise, pour l’ange qui annonce la fin du temps”, tiene un comienzo dramático: el clarinete imita la sonoridad de la trompeta, mientras que el piano evoca el poderío tremendo del ángel. La amplia sección central tiene un carácter más íntimo y está protagonizada por el canto conjunto de violín y violonchelo con sordina sobre dulces cascadas de acordes “azul-naranja” del piano, representación de las impalpables armonías del cielo. “Abîme des oiseaux” es una de las creaciones más extraordinarias de Messiaen, un movimiento que explora todos los recovecos expresivos del clarinete, su amplitud de registros. “El abismo –escribe el compositor– es el tiempo con su tristeza, su cansancio. Los pájaros se oponen al tiempo, son nuestro deseo de luz, de estrellas, de arcoiris, de cantos jubilosos”. Vuelven los cantos de los pájaros entremezclados con referencias a músicas muy queridas por Messiaen, un sentimiento de soledad y un dramatismo sobrecogedores.

“Intermède” es el movimiento más breve y sencillo, aunque sobre él pivota la entera estructura del *Quatuor*. Clarinete, violín y violonchelo exponen al unísono un rudo motivo de

carácter popular. Por el contrario, “Louange à l'éternité de Jésus” podría ser considerado el “Adagio de Messiaen”: el amplio canto del violonchelo (“infinitamente lento, casi extático”) se extiende sobre un acompañamiento uniforme del piano en acordes repetidos. Hasta hace poco se desconocía que esta “Louange” era la reelaboración de dos movimientos de una obra anterior, *Fête des belles eaux*, encargo de la Exposición Universal de París de 1937 para un espectáculo de aguas, luces y sonidos sobre el Sena. La pieza, escrita para seis ondas Martenot, ha permanecido inédita durante mucho tiempo, pero en la actualidad existe incluso una grabación del sello Atma (2008) que permite a cualquiera comparar el original con su posterior (y más afamada) transposición.

El clímax apocalíptico estalla en la “Danse de la fureur, pour les sept trompettes”. Una expresividad convulsa se apodera de los instrumentos –vigorosos unísonos, diseños bruscos y ásperos, una potencia sonora casi orquestal–, mientras que la complejidad del trabajo rítmico anuncia los futuros hallazgos del compositor. Sus frases irregulares y sus grandes contrastes culminan en un cuádruple *fortissimo*. El séptimo movimiento, “Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'ange qui annonce la fin du temps” evidencia su simetría con respecto al segundo, del que retoma algunos elementos. Su estructura en siete secciones es la más compleja y se basa en la alternancia entre dos temas, uno más melódico, otro más rítmico. La plantilla al completo es utilizada solo en los refranes. La primera sección, protagonizada por violonchelo y piano, recuerda los acentos barbáricos de la *Consagración* de Stravinsky.

También “Louange à l'immortalité de Jésus” es la reelaboración de una obra anterior: la segunda parte del *Díptico* para órgano, de 1930. Este último movimiento es en muchos aspectos la contraparte del quinto. El elemento melódico pasa de nuevo al primer plano, esta vez en la voz del violín. Su progresiva ascensión al registro agudo traduce un afán de trascendencia que otorga al final del *Quatuor* un matiz esperanzador, mientras que los *ostinati* rítmicos del piano, con su carácter pre-minimalista, parecen disolver el sentimiento temporal en una deriva de naturaleza casi mística.

LETICIA MUÑOZ MORENO recibe frecuentes elogios de público, crítica y directores por su paleta tonal, virtuosismo y expresividad. Es una de las violinistas más destacadas de su generación, habiendo ganado los primeros premios de concursos internacionales como el Henryk Szeryng, Concertino Praga, Novosibirsk, Sarasate y Kreisler.

Alumna del profesor Zakhar Bron en la Escuela Superior de Música Reina Sofía y en la Musikhochschule de Colonia, se licenció con Matrícula de Honor en la Guildhall School of Music and Drama de Londres y recibió el consejo de Maxim Vengerov en la Musikhochschule de Saarbrücken y del maestro Rostropovich. En Londres fue además galardonada con el Premio Emily Anderson y el Martin Musical, mientras que en Italia ganó el Gran Premio Ibla.

Desde los doce años ha venido actuando con destacadas orquestas del panorama internacional, como la Wiener Symphoniker, Wiener Kammer Orchester, Mozarteum Orchestra, Sinfonia Varsovia, Lithuanian Symphony Orchestra, Latvian Symphony Orchestra, National Philharmonic Or-

chestra of Russia, entre otras muchas. Recientemente ha interpretado con la Orquesta Sinfónica de Barcelona, la Orquesta Sinfónica de Galicia y la Orquesta Nacional de España colaborando con artistas como Krzysztof Penderecki, Vladimir Spivakov, Joseph Pons, John Nelson, José López Cobos, Víctor Pablo Pérez, Ivor Bolton y George Pehlivanian. Igualmente ha actuado en algunos de los festivales internacionales más reconocidos y en prestigiosas salas de conciertos de todo el mundo.

Ha grabado con la JONDE para el sello Verso y ha realizado varias grabaciones de radio para RNE, ZDF, BBC y Chicago Classical Radio. Leticia toca en un Nicola Gagliano de 1762.

ADOLFO GUTIÉRREZ ARENAS

Adolfo Gutiérrez nace en Múnich, donde comienza sus estudios de piano, continuando con los de violonchelo a los 14 años, ya en España. Entre sus maestros destacan Elías Arizcuren, Franz Helmerson, Lluís Claret y Bernard Greenhouse. Al mismo tiempo trabaja con músicos tales como J. Starker, T. Tsutsumi, S. Palm, R. Kirschbaum, G. Rivinius, A. Kavafian, I. Kavafian, D.

Geringas, M. Pressler, así como con el Hagen String Quartet.

Entre sus actuaciones como solista y en recital sobresalen las ofrecidas en el Palacio de Festivales de Cantabria, Festival Internacional de Órgano de León, Schleswig Holstein Festival de Alemania, Bulgaria Hall de Sofía, Holland Music Sessions Festival, Concertgebouw de Amsterdam, Palau de la Música Catalana, Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, Thy Music Festival de Dinamarca, Ford Theater de Los Ángeles, Palos Verdes Music Festival de California, Santa Barbara Festival de California, Taos International Music Festival de Nuevo México, Auditorio de Zaragoza, Académie Ravel Festival de Francia, Auditorio Nacional de Madrid y Ravinia Festival de Chicago, entre otros.

Entre sus grabaciones figuran las realizadas en directo en distintas salas de California, Estados Unidos, con diferentes obras de música de cámara como el *Sexteto Souvenir de Florencia* de Tchaikovsky y el *Trío de cuerda en Do menor* de Beethoven. Ha grabado también las sonatas de Barber, Rachmaninov y *Le Grand Tango*

de Astor Piazzolla junto al pianista Luis Fernando Pérez, así como la integral de las suites para violonchelo solo de J. S. Bach, ambos trabajos publicados en el sello Verso. En Estados Unidos destacan las giras de recitales que le llevaron a ciudades como San Diego, Los Ángeles, Boston, Nueva York, Dallas y Chicago, entre otras. Entre sus recientes y próximos compromisos cabe destacar su presencia como solista con diversas orquestas españolas, como la Real Filarmonía de Galicia, la RTVE, la OSPA o la OBC, y extranjeras, como su reciente debut con la London Symphony Orchestra en los ciclos de Ibermúsica en Madrid.

La crítica se ha referido a él como -un cellista de habilidad excepcional, tanto como instrumentista como músico superdotado. Creo que estas cualidades le harán tener una gran carrera-, según Bernard Greenhouse, o -es un joven cellista fuera de serie-, en palabras de Gary Hoffman.

SACHA RATTLE, nació en Londres, Inglaterra en 1983. A la edad de 9 años comenzó a estudiar el clarinete en el Conservatorio para jóvenes de Birmingham. Se mudó

a San Francisco, California en 1997 para estudiar con el que fuera clarinetista principal de la San Francisco Symphony Orchestra, Philip Fath. En 2002, Sacha comenzó sus estudios con el profesor Richard Hawkins, en el conservatorio Oberlin, donde recibió su Diploma de Artista en el 2005. Desde el 2005, Sacha ha estado realizando su Máster en Interpretación en la Universidad de estudios musicales Hanns Eisler de Berlín, primero con el profesor Karl-Heinz Steffens y actualmente con Ralf Forster y Wenzel Fuchs.

Ha colaborado con artistas de la talla de Katia y Marielle Labèque, François Leleux, Pascal Moragues y con Sir Simon Rattle y Guido Corti.

Ha sido invitado a prestigiosos festivales como el Festival de Música de Cámara de Lockenhaus de Austria de Gidon Kremer, en el Festival AnimaMundi en Pisa, Italia. También actúa regularmente con el Sheridon Ensemble y es un miembro fundador del Conjunto Instrumental Berlin Counterpoint.

ZEYNEP ÖZSUCA, pianista turca, ha actuado internacionalmente como solista, músico de cámara y pianista acompañante. Nacida en Ankara en 1984, estudió en el Conservatorio de Ankara de la Universidad de Hacettepe hasta ganar el Concurso de la Sinfónica de Estambul para Jóvenes Solistas de 2001. Más tarde viajó a Estados Unidos para completar su grado en Interpretación de Piano en el conservatorio de Oberlin con el Prof. Meter Takács. Desde entonces se especializó en acompañamiento vocal en el Conservatorio Superior de Música Hanns Eisler de Berlín con el Prof. Alexander Vitlin.

Zeynep Özsuca ha trabajado recientemente con directores como Gustavo Dudamel, Simon Halsey y Sir Simon Rattle. Como miembro fundador del Berlin Counterpoint, actúa regularmente en giras y proyectos que incluyen la interpretación de las más importantes obras para sexteto de los siglos XIX y XX, así como el ciclo *Mini-Mahler*. Sus más inmediatos compromisos incluyen un regreso a Venezuela para trabajar en La Traviata (junto a Gustavo Dudamel) así como giras por Alemania, Francia y Reino Unido.

LES MORTS – DIE TOTEN

Oraison – Oración

Ils ont aussi passé sur cette terre; ils ont descendu le fleuve du temps; on entendit leur voix sur ses bords, et puis l'on n'entendit plus rien.

Où sont-ils? Qui nous le dira?

Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!

Pendant qu'ils passaient, mille ombres vaines se présentaient à leurs regards; le monde que le Christ a maudit leur montra ses grandeurs, ses richesses, ses voluptés; ils le virent, et soudain ils ne virent plus que l'éternité.

Où sont-ils? Qui nous le dira?

Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!

Semblable à un rayon d'en haut, une croix, dans le lointain, apparaissoit pour guider leur course: mais tous ne la regardoient pas.

Où sont-ils? Qui nous le dira?

Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!

Il y en avait qui disoient: Qu'est-ce que ces flots qui nous emportent? Y a-t-il quelque chose après ce voyage rapide? Nous ne le savons pas, nul ne le sait. Et comme ils disoient cela, les rives s'évanouissoient.

Où sont-ils? Qui nous le dira?

Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!

Il y en avait aussi qui sembloient, dans un recueillement profond, écouter une parole secrète; et puis, l'oeil fixé sur le couchant, tout à coup ils chantoient une aurore invisible et un jour qui ne finit jamais.

Où sont-ils? Qui nous le dira?

Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!

Entraînés pêle-mêle, jeunes et vieux, tous disparoissoient tels que le vaisseau que chasse la tempête.

On compteroit plutôt les sables de la mer que le nombre de ceux qui se hâtoient de passer.

Où sont-ils? Qui nous le dira?

Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!

Ceux qui les virent ont raconté qu'une grande tristesse étoit dans leur coeur: l'angoisse soulevoit leur poitrine, et comme fatigués du travail de vivre, levant les yeux au ciel, ils pleuroient.

Où sont-ils? Qui nous le dira?

Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!

Des lieux inconnus où le fleuve se perd, deux voix s'élèvent incessamment:

L'une dit: *Du fond de l'abîme j'ai crié vers vous, Seigneur: Seigneur, écoutez mes gémissements, prêtez l'oreille à ma prière. Si vous scrutez nos iniquités, qui soustraira votre regard? Mais près de vous est la miséricorde et une rédemption immense.*

Et l'autre: *Nous vous louons, ô Dieu! nous vous bénissons: Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu des armées! La terre et les cieux sont remplis de votre gloire.*

Et nous aussi nous irons là d'où partent ces plaintes ou ces chants de triomphe.

Où serons-nous? Qui nous le dira?

Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!

F. Lamennais



Comienzo de la edición de *Les morts* de Liszt, que incluye el poema homónimo del filósofo y teólogo francés Félicité Robert de Lamennais, quien mantuvo estrechos vínculos intelectuales con el compositor.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 22 de diciembre de 2010. 19,30 horas

Franz Liszt (1811-1886)

I

Trois odes funèbres

Les morts – oraison, S516

La notte, S699

Le triomphe funèbre du Tasse, S517

II

Mephisto Walz n° 4, S696

Balada n° 2 en Si menor, S171

Après une lecture de Dante-Fantasia quasi Sonata, S161
(de *Années de pèlerinage, Deuxième année: Italia*, n° 7)

69

Miriam Gómez-Morán, piano

La progresiva exploración del inmenso catálogo de Franz Liszt ha contribuido a liberar su figura del restrictivo tópico de “virtuoso romántico” que durante largo tiempo ha pesado negativamente sobre la recepción de su obra. En realidad, Liszt fue un infatigable experimentador de soluciones formales y armónicas. Piezas como la *Bagatela sin tonalidad* o *Nuages gris* se sitúan en un horizonte problemático, próximo al atonalismo, aunque se divulgaron de manera póstuma y muchas décadas después de su composición. Asimismo, la producción de Liszt se revela especialmente intrincada debido a la cantidad de revisiones y arreglos a los que el compositor solía someter una misma pieza. Sólo en época reciente, la Neue Liszt-Ausgabe ha podido poner orden en este auténtico berenjenal. Es el caso de las **Tres odas fúnebres**, cuya fecha de composición se remonta a la época entre 1860 y 1866. Bastaría con decir que la segunda de ellas, *La notte*, se publicó por vez primera en 1980. El manuscrito de la última sugiere, además, que Liszt había concebido las tres piezas como un ciclo unitario, algo que se ha empezado a respetar hace muy poco.

Las tres páginas están acompañadas por otros tantos textos literarios que sirvieron de guía e inspiración al músico. Aun así, no estamos ante ejemplos de música programática, y estas referencias sirven sobre todo como indicaciones de un estado anímico o psicológico. Dedicada a la memoria de su hijo Daniel, fallecido a los veinte años, *Les morts - oraison* utiliza como columna vertebral una oración de Lamennais. La pieza musical busca reflejar en su estructura determinados aspectos formales del texto. En efecto, cada estrofa alterna unas imágenes dolientes con una cláusula final que repite a modo de refrán: “¿Dónde están? ¿Quién nos lo dirá? ¡Afortunados aquellos muertos que mueren en el Señor!” (*Apocalipsis 14:13*) Sobre este modelo, Liszt edifica una contraposición entre dos temas: el primero, grave y dramático; el segundo, luminoso y sereno. Ese dualismo da vida a una forma sonata libremente desarrollada, que termina con acentos consoladores (con utilización, por parte del músico, de los temas gregorianos del “De profundis” y el “Sanctus”). De *Les morts* existe también una versión para órgano y otra para orquesta.

También *La notte* puede escucharse en otros formatos: para violín y piano, para orquesta y en forma de melólogo, con narrador y piano. Pero en este caso el recorrido vital de la pieza es aún más enmarañado. Liszt reelabora aquí una obra escrita años antes, *Il Penseroso*, perteneciente al segundo cuaderno de los *Años de peregrinaje* (1837-43) y profundamente influida por la visión del monumento fúnebre a Juliano de Médicis realizado por Miguel Ángel en la iglesia florentina de San Lorenzo. La partitura lleva como epígrafe un poema del gran escultor:

Entrañable me resulta el sueño, y más el estar hecho de mármol,
cuando la pena y la vergüenza duran,
no ver, no sentir son para mí una gran suerte;
por ello no me despiertes, ¡oh!, habla bajo.

La escritura pianística –de naturaleza eminentemente armónica– se caracterizaba por su tono sombrío y marmóreo, con bloques sólidos de acordes atravesados obsesivamente por la fúnebre fanfarria de una nota repetida.

El nuevo título de *La notte* hace referencia explícita a una de las estatuas situadas sobre el sarcófago de Juliano de Médicis. Con respecto a la primera versión, la novedad más llamativa es la presencia de una sección central pertrechada con elementos del folclore húngaro y una cita de la *Eneida* de Virgilio: “Dulces moriens reminiscitur Argos” (Y, al morir, recordó la dulce Argos). Es el testimonio de la nostalgia del compositor por su Hungría natal. En la partitura de *La notte*, el compositor apuntó: “En el caso en que alguna música sea tocada en mi funeral, ruego que se interprete esta pieza o tal vez la oración llamada *Les morts*”. Ese deseo no se cumplió. Ni una nota de Liszt sonó el día de su funeral.

Como epílogo de *Le triomphe funèbre du Tasso* Liszt reproduce el relato de los funerales de Torquato Tasso tal como los describe el abad Pierantonio Serassi en su biografía dedicada al gran poeta italiano. La atormentada vida de Tasso estimula en el músico una reflexión sobre el destino del artista: obje-

to de críticas y condenas en vida (Tasso tuvo incluso que soportar siete años de reclusión por estallar en cólera durante las bodas de su patrono, el duque Alfonso II), ve reconocida su grandeza una vez muerto. Es evidente que en la figura de Tasso, Liszt proyectaba sus propias vicisitudes humanas y artísticas, el peso de una incomprensión –no como pianista, sino como compositor– rescatada finalmente por la grandeza de su creación. Sobre ese mismo tema, Liszt compuso uno de sus más conocidos poemas sinfónicos: *Torquato Tasso, lamento e trionfo*. Entre la versión orquestal y la pianística existe una afinidad temática, pero la elaboración formal es distinta, por lo que cabe hablar de obras autónomas.

Liszt vive bajo la doble atracción del infierno y el paraíso. Esa oposición marca tanto su biografía como su obra. El hombre que tomó las órdenes menores y que soñaba con convertirse en compositor oficial del Vaticano había tenido un pasado borrascoso. Su relación con Marie D'Agoult y después con Caroline de Sayn-Wittgenstein escandalizó a los bienpensantes. En su interior, intentó explicar su contemporáneo Joseph d'Ortigue ya en 1835, se agitaban dos Liszt: el verdadero y el otro:

Al lado de su propio yo, de su verdadero yo, se levanta como un siniestro genio, un yo usurpador del primero, una potencia misteriosa y malvada que lo esclavizaba y lo dominaba. Así, cuando se reprochaba con una mueca sardónica el haber creído en Dios, cuando se mofaba de la religión, del amor, de la libertad, del arte, no era él, sino el otro. Cuando había leído a Pascal, *l'Essai sur l'indifférence*, era él, pero cuando en esa época leía a Volney, Rousseau, Dupuis, Voltaire, Bayron, [...] cuando su cabeza se exaltaba fríamente por el suicidio y la nada, no era él, era el otro.

También en música, el virtuosismo de Liszt sigue la estela de Paganini y se sitúa bajo el signo de lo demoníaco. Con diecinueve años escribe una obra para piano y orquesta, *Malediction*, cuyo título es toda una declaración de principios. El virtuosismo es a partir de aquí una puerta abierta

hacia el desencadenamiento de energías sobrenaturales, vertientes negras e incontrolables, emotivas y febriles, que no responden a la llamada de la razón. En cambio, lo paradisiaco se expresará a través de la sobriedad, la contención, la renuncia, como las melodías puras del gregoriano.

Opuestos pero unidos, paraíso e infierno remiten el uno al otro, su existencia está íntimamente compenetrada. Sin infierno no habría paraíso, y viceversa. Lo infernal es el paso previo a la conquista de lo paradisiaco, y lo paradisiaco preludia a su vez a la caída hacia lo infernal. Era casi inevitable que la figura de Fausto ejerciera una poderosa atracción sobre el músico. En la *Faust-Symphonie*, para algunos la cumbre más alta de toda su producción, Liszt ofrecerá su personal visión del mito faustiano. El primer movimiento está dedicado al protagonista, símbolo de la acción. El segundo tiene como protagonista a Margarita, encarnación del sentimiento lírico, símbolo sacrificial de la inocencia y la pureza vencida. El tercer y último movimiento es para Mefistófeles, el diablo, tentador pero también compañero de Fausto. A él, Liszt no reserva ningún tema propio: Mefistófeles se limita a transformar y a deformar los temas ajenos, es un catalizador puro, un torbellino cuyo centro está completamente vacío.

A partir de 1860, Mefistófeles se independiza y conquista gradualmente un espacio privilegiado en el catálogo de Liszt. Cuatro *Mephisto-Valses* escribe el músico en el espacio de veinticinco años, más un quinto ocultado bajo el disfraz de la *Bagatela sin tonalidad*. Más que un ciclo, los *Mephisto-Valses* representan diferentes reflexiones sobre un núcleo de elementos comunes: la danza como estallido de fuerzas satánicas, el virtuosismo, el cromatismo... Si el *Mephisto-Vals n.º 1* es el más conocido, el más amplio, el más orquestal y el más virtuosístico espectacular, el ***Mephisto Vals n.º 4*** (1885) ha sido publicado sólo en la segunda mitad del siglo xx. Es el más breve de todos y se caracteriza por una escritura parsimoniosa. Algunos comentaristas han sugerido que podría tratarse de una pieza todavía en estado de esbozo, una posibilidad que encontraría confirmación en una nota del propio Liszt poco

antes del final, donde indica la necesidad de añadir ahí sesenta compases de “Andantino”. Sea como fuere, la economía de medios que se respira en el *Mephisto Vals n° 4* es plenamente representativa del estilo tardío del compositor, y lo demoníaco adquiere un semblante menos siniestro.

El ritmo de 6/8 escogido por Liszt no corresponde precisamente al vals, pero ya con anterioridad el músico se había tomado notables licencias al respecto (sin ir más lejos, el *Mephisto Vals n° 3* está escrito en un metro de 4/4). Dos temas se alternan desde los compases iniciales: el primero es una frase ascendente de corcheas en *staccato*; inmediatamente después, el segundo tema tiene rasgos melódicos más acusados, una línea cromática ascendente y descendente en valores más largos sobre baterías de acordes en la mano izquierda. Liszt juega a entremezclar los temas: el primero asume por un momento una andadura delicada, mientras que el segundo incrementa su intensidad. Una sección ejerce de contraste, con su atmósfera expresiva y su tono contenido, hasta que el segundo tema se impone y cierra la pieza de manera brusca y apresurada.

En Liszt, la disputa entre paraíso e infierno encuentra otro horizonte literario privilegiado: la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. A comienzos del siglo XIX, autores como Lessing y Schlegel convirtieron a Dante en un precursor del romanticismo. Este entusiasmo encontraba su principal justificación en la asombrosa imaginación desplegada por el poeta italiano en la representación del mundo infernal y sus castigos. Afirma Auerbach, aunque con matizaciones, que “Dante es, efectivamente, un creador del *romanticismo*, y la concepción estética de la sublimidad del horror y de lo grotesco, de lo «gótico» fantástico y onírico, nació de su obra”.¹

Apasionados lectores de Dante fueron, entre otros, Shelley, Delacroix, Stendhal y Hugo. A este último pertenece el poema *Après une lecture de Dante*, cuyo título toma prestado

1. Erich Auerbach, *Dante, poeta del mundo terrenal*, Barcelona, Acantilado, 2008, p. 182.

Liszt en la última pieza del segundo cuaderno de sus *Años de peregrinaje*. El pianista estaba familiarizado con la *Divina Comedia* desde 1830, cuando solía leerla en compañía de Marie d'Agoult. A esta época se remonta una primera versión de la obra, que al principio había de llamarse *Paralipómena a la Divina Comedia*. La expresión suena algo genérica, puesto que el interés del compositor se centra en realidad en la primera cantiga, la dedicada al infierno. Igual que sus contemporáneos, Liszt se muestra más a gusto con las atmósferas infernales que con el horizonte luminoso del paraíso. Tanto es así que en su *Sinfonía Dante*, concebida como grandiosa representación musical de las tres partes que conforman el poema dantesco, Liszt dedicó los dos primeros movimientos al infierno y al purgatorio, mientras que el tercero, originariamente destinado al paraíso, fue finalmente reemplazado por un *Magnificat*.

Tras un primer estreno en 1839, la partitura fue revisada en los años siguientes hasta alcanzar su aspecto definitivo en 1849. *Après une lecture de Dante* representa, después de la *Sonata en Si menor*, el más ambicioso y original acercamiento de Liszt a la forma sonata en el ámbito pianístico, aunque el subtítulo de “Fantasia quasi sonata” es indicativo del grado de libertad con que el autor se enfrenta a los modelos académicos. Por otra parte, la escritura pianística posee un relieve orquestal y en el espectacular despliegue de sus sonoridades muchos comentaristas han visto un fidedigno retrato del horrible escenario infernal, envuelto en la oscuridad y atravesado por los lamentos y los gritos de los condenados. Pero tal vez no haya que llevar tan lejos el afán descriptivo de *Après une lecture de Dante*. Como el propio título sugiere, lo que contemplamos aquí no es tanto la evocación en términos musicales de un texto literario como las reacciones del lector una vez cerrado el libro, las impresiones y los recuerdos que se agolpan en su interior, impulsados por la lectura.

El principal elemento constructor de la pieza es el tritono, el intervalo de cuarta aumentada, que los tratadistas antiguos asociaban con lo demoníaco (*tonus diabolicus* era su otra de-

nomiación). Su presencia se afirma en las octavas descendentes de los compases iniciales, siniestras fanfarrias con las que parecen abrirse las puertas del mundo subterráneo. El primer tema (*Presto agitato assai*) se mueve dramático y jadeante. En muchos aspectos, se trata de una transformación del motivo de apertura, del que hereda el cromatismo y el patrón de las notas repetidas, sobre un ronco acompañamiento del grave. El segundo tema llega casi a la mitad de la pieza (*Andante ben marcato il canto*) y contrasta por su lirismo inscrito en la región mediana del piano y envuelto en una delicada trama de arpeggios. Hay quien ha visto en este episodio una posible representación de Paolo y Francesca, una de las creaciones más memorables del genio de Dante, víctimas del poder ineluctable del amor y condenados a ser arrastrados por una violenta tormenta junto al resto de lujuriosos. En la coda, el tema de amor volverá en el registro agudo, bañado por una luminosidad esperanzadora, aunque en la coda final se impondrá la rocosa densidad de los acordes y su dramática grandiosidad.

En Si menor, una de las tonalidades fetiche de Liszt, está escrita la **Balada nº 2**, de 1853. Siempre proclive a hilvanar programas extramusicales alrededor de sus piezas, Liszt no ha dejado pistas sobre el contenido de sus dos Baladas. Si la primera edición de la *Balada nº 1* llevaba el título –luego eliminado– de “Canción del Cruzado”, en el caso de la *Balada nº 2* el compositor no ha querido ofrecer elementos aclaratorios. A lo mejor, Liszt prefería tender un pudoroso velo sobre asuntos subjetivos. ¿No habrá algo autobiográfico en este conflicto perenne entre tinieblas y luz que dibuja la obra? ¿No podría tratarse de una grandiosa representación de la vida interior del artista?

Los compases iniciales son un producto del romanticismo más intenso y tormentoso. Sobre el oleaje de las escalas cromáticas ascendentes y descendentes en el extremo registro grave del instrumento, se levanta una apasionada y sombría melodía (*Allegro moderato*). Una breve transición lleva pronto a un segundo tema luminoso y de impulso ascenden-

te (Allegretto). El contraste entre los dos temas desemboca en una nueva sección con carácter rítmico (Allegro deciso), marcada por el pesado martilleo de unos densos acordes, escalas que suenan como latigazos y, en general, un dramatismo exasperado, no exento de tonos épicos y grandilocuentes.

No faltan oasis de paz, como cuando el segundo tema regresa sobre fluidos arpeggios de la mano izquierda, pero se trata de momentos pasajeros, seguidos como una sombra por los nubarrones del primer tema. Un nuevo tema (Allegro moderato) aporta temporalmente el calor de su pasión sosegada. Pero la oposición entre luz y sombra no parece encontrar solución. En esta lucha continua que se produce a lo largo de la pieza, prevalece al final el segundo tema: su serenidad se irradia sobre los últimos compases, y la Balada se cierra en un delicado *pianissimo*. Aunque, conociendo a Liszt, cabe sospechar que se trata de un descanso momentáneo y que el combate, pronto o tarde, volverá a reanudarse en otra obra y en otro contexto.

MIRIAM GÓMEZ-MORÁN

Comienza sus estudios de piano a los once años en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtiene su título de profesor superior de piano en 1994, con Carmen Deleito, Manuel Carra y José Luis Turina.

De 1992 a 1996 estudia en la Academia de Música Liszt Ferenc de Budapest, bajo la dirección de F. Rados, K. Zempléni y K. Botvay. Entre 1998 y 2000 realiza estudios de clave y fortepiano en la Musikhochschule de Freiburg (Alemania) con R. Hill y M. Behringer, así como de piano con T. Szász.

Galardonada en numerosos concursos nacionales e internacionales, mantiene desde los doce años una creciente actividad concertística con actuaciones en España, Hungría,

Reino Unido, Alemania, Francia, Italia, Canadá y Estados Unidos. Además de sus apariciones como solista en recital y con orquesta, realiza frecuentemente conciertos como componente de grupos de cámara y de música contemporánea. Forma dúo estable con Javier Bonet (trompa natural y fortepiano) y Patrín García-Barredo (piano a cuatro manos).

Imparte clases magistrales regularmente, es autora de varios artículos para revistas especializadas y ha realizado grabaciones para los sellos Verso y Arsis. Desde el año 2000 es Catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

El autor de la introducción y notas al programa, **STEFANO RUSSOMANNO** (Milán, 1969), estudió musicología en la Universidad Estatal de Milán con Francesco Degrada. Sus investigaciones se centran preferentemente en la música barroca y en la del siglo xx a través de conferencias y de artículos publicados en revistas especializadas. Desde 2001 es coordinador de la sección de música del suplemento cultural de *ABC*. Ha colaborado, entre otras, con instituciones tales como I Pomeriggi Musicali de Milán, el Teatro Real de Madrid, el Festival de Música y Danza de Granada, el Archivo Manuel de Falla de Granada y el Festival de Música Contemporánea de Estrasburgo. Ha impartido cursos en los Conservatorios de Madrid (Profesional de Arturo Soria y Superior) y de Palencia, así como en las Universidades de Alcalá de Henares y de Granada. Ha preparado, junto a Franco Pavan, la nueva edición del libro de Giuseppe Radole, *Liuto, chitarra e vihuela* (Suvini Zerboni, 1997). Ha traducido y ha realizado la edición española de *El teatro a la moda* de Benedetto Marcello (Alianza Editorial, 2001) y es autor del libro *Dante Alighieri y la música* (Ediciones Singulares, 2009).

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMOS CICLOS

¿A LA SOMBRA DE DOMENICO SCARLATTI?

- 12 de enero Obras de A. y D. Scarlatti, C. Seixas, S. de Albero, J. Elías y A. Soler, por Diego Ares, clave.
- 19 de enero Obras de, C. Seixas, D. Scarlatti y A. Soler, por Nicolau de Figueiredo, clave.
- 26 de enero Obras de J. S. Bach, A. Soler, y D. Scarlatti, por Iván Martín, piano.
- 2 de febrero Obras de M. Blasco de Nebra, A. Soler, D. Scarlatti y M. Pérez de Albéniz, por Carole Cerasi, fortepiano.

AULA DE (RE)ESTRENOS 79 ROBERT GERHARD - JOAQUIM HOMS

- 9 de febrero Obras de R. Gerhard y J. Homs, por el Trío Messiaen (Cristo Barrios, clarinete; David Ballesteros, violín; y Gustavo Díaz-Jérez, piano).



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre hasta completar el aforo
www.march.es · musica@march.es · Facebook 